المصطلح الدرامي

في أدب الجاحظ

الأستاذ الدكتور رياض سندال

الطبعة الأولى يناير 2021

بطاقة الكتاب

عنوان المؤلف	المصطلح الدرامى فى أدب الجاحظ
المؤلف	أ.د. رياض سندال
التصنيف	دراسة
رقم الإيداع	2021 - 2802
الترقيم الدولي	978-977-6835-73-3
رقم الإصدارالداخلى	710 الطبعة الأولى يناير 2021
عدد الصفحات	96 صفحة
تصميم الغلاف	مؤسسة النيل والفرات

مؤسسة النيل والفرات للطبع والنشر والتوزيع

أسسها الشاعر ناجى عبد المنعم عام 2017

ثورة مصرية تشرق إبداعاً على الوطن العربي

رئيس مجلس الإدارة

ناجى عبد المنعم

رخصة مزاولة مهنة:58365 – سجل تجاري: – 13242 / 2017 – بطاقة ضريبية: 35–01–572

عضو عامل باتحاد الناشرين المصريين رقم 941 لسنة 2018

هاتف:01011256943 – 01116202218 – 01202541192 تليفاكس:020554372901

nagyegy200064@gmail.com النيل والفرات

alnilwaalfourat@gmail.com alnilwaalfourat

المقر الرئيسي:ج.م.ع محافظة الشرقية – العاشر من رمضان – مجاورة 13 – أمام سنتر الـ13 – عقار 304

الآية

بسم الله الرحمن الرحيم

{قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ · قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ}

صدق الله العظيم

سورة طه: الآية (95-96)

مقدمة

لقد عنى العرب والمسلمون بالفلسفة اليونانية, وضمن أدباء القرن الثالث الهجري(العصر العباسي) أبحاثهم بالمنطق الأرسطي, وما جاء في كتب اليونان من فلسفة وعلوم طبيعية وعلوم صرفة.

وقد اشتغل العرب في هذا المضمار قبل أن تستقر المصطلحات عند المشتغلين بالترجمة, غير ان الكتب المترجمة لأرسطو أسعفت الموقف التنظيري على مستوى الكلام الفني في صناعة الأدب, وترجمة كتابات في (فن الشعر) لأرسطو وأعمال أخرى علق عليها كثير من الفلاسفة العرب, وساهمت ترجمات من اليونانية الى السريانية والفارسية الى إسعاف المكتبة العربية في جعل هذه الكتب المترجمة بين أيدي المفكرين والمبدعين العرب. وكان أكثر المساهمين في نقل هذا التراث العالمي فكراً وتطبيقاً هو المبدع الكبير (أبو عثمان بن بحر محبوب الجاحظ).

وتساءل أكثر الدارسين عن الطريقة المبتكرة في كتابات الجاحظ الأدبية التي شكلت أكثر من علامة استفهام في أسلوب الكتابة ونوع الموضوعات

التي لم يسبقه إليها احد من العرب, إذ اكل عليه النقاد بما ادعوه مثالب التعبير في وحدة الموضوع من خلال استطراداته الكثيرة, فضلاً عن انه يمزج الجد بالهزل في حوار واقعي لشخصيات. ابتعد أسلوب بنيته عن النثر والشعر, لم يعرفه العرب قبل هذا، وقد اغفل النقاد إسهامات الجاحظ الأدبية في (الدراما) من حيث تعريف جنسها الإبداعي.

وجد الباحث ثمة ارتباط او تقارب بين ما أنتجه الجاحظ وما جاء به الأدب اليوناني من سمات فكرية وتطبيقية لخصائص الجنس الدرامي وعد هذا التوجه في أسلوب الجاحظ، تأثراً واسلبه لخصائص الدراما, وأوضح ذلك من خلال موجز تاريخي عن اتصال الثقافتين، فضلاً عن الكشف عن مرجعيات بعض المصطلحات التي لم يتأكد النقاد من تحديد معناها وضبط كيفية عملها في النص.

التمهيد: إذا ما توقفنا عند بعض المختارات من كتاب (البيان والتبيين) لأبي عثمان الجاحظ نجد ان منطلقاته المنهجية اتسمت بـ(التنطع) تباعد بين شتاتها المسافات وغامت في مسارات امتدادها التعريفات، حتى باتت المصطلحات طلاسم, توقف عندها المنهجيون بيد ان ((إنشاءه سلس على متانة في السبك بعيد عن التصنع غالباً،

ولا يهتم بالتزويق اللفظي والتنميق البلاغي))[1], وقال بديع الزمان الهمذاني (ت 398هـ/ 1008م) ان كلام الجاحظ ((هو بعيد الإشارات, قليل الاستعارات, قريب العبارات, منقاد لعريان الكلام يستعمله نفور من معتاصه يهمله, فهل سمعتم له لفظة مصنوعة او كلمة غير مسموعة))[2].

أما(طه حسين) عميد الأدب العربي فقال : ((لا يحس في جملته عسراً, بل يجد يسراً في الفهم ومرونة، وفوقها موسيقى تلذ العقل والأذن معاً, وجمله تناسب الموضوع))[3].

انطلاقاً من هذه المقدمات سنزداد يقيناً ان كتاب (البيان والتبيين) موسوعة بيانية شاملة اختلفت في رواحها وغدوها الحضارات فهو ليست دراسة في شؤون البلاغة والبيان فقط على نسق من سبقوه, إنما جاء وصفاً تفصيلياً، وصفت فيه الألفاظ والمعاني والكلام؛ نوعه ومعوقاته ومخارجه واستعمالاته ووقوفه على بيان العرب وبيان الأمم الأخرى. مما استمدته مدركاته المعرفية من الثقافات المترجمة للأمم –اليونانية والفارسية

([1]) صباغ, محمد علي زكي, البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ, إشراف : ياسين الايوبي, المكتبة العصرية, ط1, بيروت, 1998, ص90.

([2]) عبده, الشيخ محمد, مقامات بديع الزمان الهمذاني, الطبعة الكاثوليكية, بيروت, 1958, ص75-76 والبغدادي, قدامه بن جعفر, نقد النثر, دار الكتاب العلمية, بيروت, 1980, ص3-8.

([3]) حسين, طه, النقد الأدبي(المجموعة الكاملة), ط10, دار الكتاب اللبناني, مج5, بيروت, 1958, ص615.

وغيرها- ولم نغادر كتاب (الحيوان) الذي خصص فصولاً بعينها للبيان والبلاغة والنقد الأدبي, فقد اهتم الجزء الرابع والخامس بكشف الدلالات الدقيقة لآيات القرآن شارحاً ومفصلاً صور المجاز والاستعارة والتشبيه, فضلاً عن ان كتاب الحيوان جاء في محاور كتاب (أرسطو) (384- 322ق. م) في (الفلسفة الطبيعية) في الجزء السابع(ح) الذي يشير فيه أرسطو الى تاريخ الحيوانات, أجزاء الحيوانات, هجرة الحيوانات, توالد الحيوانات [4].

فالجاحظ يسمي أرسطو (صاحب المنطق) ولأرسطو في كتاب الحيوان أقوال كثيرة [5].

إذ عرفت الحياة الفكرية للعرب الترجمة وتأثيراتها في عهد الخليفة الأموي (خالد بن يزيد) المتوفي سنة 90هـ)(708م) مقتصرة على بعض علوم الصنعة التي احتاجت إليها الحياة العلمية مثل الكيمياء والطب والنجوم[6].

---

(4) أرسطو, فن الشعر, تر: ابراهيم حماده, مكتبة الانجلو مصرية, 1977, ص17.

(5) الجاحظ, الحيوان, مج2, المصدر نفسه, ص370- 405.

(6) ابن النديم, الفهرست, طبعة ليبرج, 1871, ص242.

بينما ظلت الترجمة بعيدة عن الإنسانيات والإلهيات اليونانية(*)حتى العصر العباسي(7), لقد عمرت الدولة العباسية خمسة قرون وانتهت بسقوط العاصمة بغداد على يد هولاكو(656هـ) والعصر العباسي عصر تفرع العلوم والمذاهب وامتزاج الثقافات والترجمة والتدوين وصهر الحضارات عن طريق التفكير الحر والمعالجة الشاملة فيه انكب الناس على التأدب والتعيلم))(8), وقد عاصر الجاحظ هذا الظرف الثقافي والمعرفي الذي امتزجت فيه الثقافات اليونانية والفارسية وثقافات أخرى في البودقة المعرفية العربية حيث ((عاصر الجاحظ اثني عشر من خلفاء بني العباس))(9), وقد توفي الجاحظ وعنده خمسة وتسعون سنة رصد في هذا العصر مظاهر التغيير واستلهم الثقافات الأخرى التي جاد بمعرفتها المترجمون العرب فضلاً عن غير العرب أمثال ((عبد الله بن المقفع, والحسن بن سهل, واحمد بن يحيى البلاذري وجبلة بن سال وإسحاق بن يزيد وموسى بن عيسى))(10).

(*) الإلهيات اليونانية: هي الملاحم والأساطير والأعمال المسرحية اليونانية.

(7) عمارة, محمد, المعتزلة, ومشكلة الحرية الانسانية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بغداد, بيروت, 1984, ص23.

(8) صباغ, محمد علي زكي, البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ, اشراف : ياسين الايوبي, المكتبة العصرية , ط1, بيروت, 1998, ص22.

(9) خفاجي, محمد عبد المنعم, ابو عثمان الجاحظ, ط1, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1973, ص17.

(10) ابن النديم, الفهرست, طبعة ليبرج, 1871, ص341.

مما جعل الصراع الفكري والجمالي في العصر العباسي على أوجه – نسبة لتوافد الثقافات- ومما جعل الجاحظ يأبى إلا أن يرفع في سكناته وحركته لواء التجديد ولواء الهوية العربية وأصالتها. حيث سمع وعمق من صرخة(اسخيلوس) (525- 456 ق.م) في مسرحية (الفرس) التي عرضت في(472 ق.م) التي يدافع بها اسخيلوس عن الهوية اليونانية وحرية قومه وأصالتهم، ففي الفصل الأول من مسرحية الفرس: تسأل الملكة (أتوسة) –أم الملك الفارسي- التي كانت ترافق الحملة الفارسية على بلاد اليونان مع ابنها الملك، تسأل الجوقة التي تمثل الشيوخ الفرس عن هوية اليونانيين وأحوالهم فتقول:

أتوسة: أي سيد يرعى هؤلاء القوم؟

الجوقة: إنهم ليسوا رعايا او عبيد لأحد [11]

رد الجوقة ينشد الحرية للشعب اليوناني ويبحث عن الهوية التي تميز بها الشعب اليوناني كحضارة فرزت مقوماتها، رسمت له هويته التي يأبى إلاّ أن يكون حراً، وينتصر لبلاده في دفاعه عن الحرية في وجه القوات الفارسية التي أقدمت على غزو بلاد اليونان(490-480ق.م)، وقد حمل الجاحظ الهوية العربية وله منازلات كثيرة في ذلك, ففي كتاب (البخلاء) رسم خصوصية متفردة في مناقب كثيرة في إغناء التراث العربي وتطويره، واظهر ميلاً واضحاً في طريقة التفكير

([11]) عن: يحيى، لطيف عبد الوهاب. اليونان، مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية للطباعةوالنشر، بيروت، 1979، ص244.

وخصائص الصياغة الأسلوبية والذوقية والنفسية، التي اقتحمت الأسلوب المسرحي في صياغة الحوار، اقتحام الرواد، تجريباً وصياغة، فكراً وتطبيقاً, فجاءت أكثر نوادره مشاهد مسرحية لا تخرج عن خصائص الدراما في شيء إلا التطبيق على خشبة المسرح. ولا يخرج الباحث من أدب الجاحظ شيئاً في هذا الموضوع إلا كتابه (رسالة التربيع والتدوير) الذي لفه شيء من الضبابية والغموض وشيء كثير من الاستطراد وتقلب صفحات المواقف.

وقد أكدت كثير من رسائل الجاحظ على موضوعة الحوار المسرحي باعتماد تركيبها اللغوي على صيغ الكلام ومغادرة اشتراطات البلاغة في الصرف والنحو. واتخاذ الحوار المسرحي ومواصفاته بشروطه الأجناسية وسيلة تعبير، عناصرها (اللفظ, الإشارة, الخط, التعقيد والنصبة) وأكثر هذه العناصر هي عناصر تقنية أدائية –كما سنرى- استمدها الجاحظ مؤسلبة من الثقافات الأخرى- الفارسية واليونانية- والبسها سمات الثقافة العربية محاكية بالحوار للهوية العربية في جسد النص ودلالة ذلك ((نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان))[12], وتطابق أكثر منطلقاته التقنية مع مواقف وآراء جاءت مترجمة عن كتاب سبقوه من غير العرب فضلاً عن أن الباحث وجد ان بعض المصطلحات التي استعملها الجاحظ لها مفاهيم مسرحية أولها نظير اصطلاحي مسرحي- وان لم يكتب للمسرح- سبب عند النقد والدارسين إعياء غير معهود في كتابات من عنى بتحديد مفهوم المصطلح, ذلك لاعتماد بعض المصطلحات على خصائص الجنس الدرامي المختلف عن جنس الشعر(الغنائي) الذي عنت الأمة بخصائصه.

([12]) الجاحظ, الحيوان, مج1, تح: محمد باسل عيون السود, ط1, دار الكتب العلمية, بيروت, 1998, ص53.

ان الارتماء في أحضان الجنس الدرامي سبب غربة في الاستعمال وغرابة في المصطلحات، والتباساً في المفاهيم، لإغفال النقاد حقيقة مصادر الجاحظ المرجعية، في الصياغة والأسلوب، او لعدم اعتراف النقاد بتأثير الأدب اليوناني المسرحي على نتاجات الجاحظ، لعدم اعترافهم بـ(الدراما) كجنس ثالث موازي للجنسين الملحمي(السردي)والغنائي (الشعر) بحجة واهية: ان البيئة العربية الثقافية ما عرفت (الصراع) لتعرف الدراما، حتى تكون الدراما حاجة بيئية معرفية في التعبير.

وهذا موقف مريب لا زالت الدراسات العربية الأدبية تعاني منه, بيد ان الجاحظ في العصر العباسي، وان لم يكن هدفه الحديث عن الدراما إلا انه تحدث عن فن مجاور ذلك هو فن الخطابة، يمكن أن نستخلص منه ملامح درامية واضحة، وان لم تكن الدراما حاضرة ثقافية معرفية في ذلك العصر.

عنى الأدب العربي في القرن الأول الهجري بالقصيدة العربية شعراً ومعنى وصياغة وغرضاً واحساساً وتجربة ومذهباً في القول, فكان المديح والهجاء وما جاء على لسان الشعراء، يشكل المساحة الأدبية في هذا العصر، وعمق القرن الثاني للهجرة من جهود الرواة في تنقية اللغة وتوثيق النصوص, وفي القرن الثالث العصر العباسي(*) العصر الذهبي للأدب برز أعظم كتاب العربية((أبو عثمان بن بحر بن محبوب الجاحظ))(**) سجل قفزة نوعية في الفكر والأدب والاجتماع, حيث قيل في وصف المؤلفين والكتب : ((وحسبك ما في أيدي الناس من كتب الحساب والطب والمنطق والهندسة ومعرفة اللحون والفلاحة والتجارة وأبواب الأصباغ والعطر والأطعمة والآلات وهم أتوكم بالحكمة وبالمنفعة التي في الحمامات وفي الاسطرلابات))[13].

(*) عمرت الدولة العباسية خمسة قرون وانتهت بسقوط عاصمتها بغداد على يد (هولاكو) 656هـ/ 1258م.

(**) ولد الجاحظ(160هـ/ 776م) وتوفي (255هـ/ 869م) من مواليد البصرة معتزلي المذهب, ثقافته ومعارفه وعلومه شبه المذهب المت كامل , يرى في كل شيء ومن شؤون الحياة ولون من الوان المعرفة رأيا محددا وناضجا ومبلورا في رسالة او كتاب او اكثر, ألم الجاحظ في ثقافت الأمم القديمة الهند والفرس واليونان, والف في كل ما عن لعصره ان يفكر فيه من الدين والفلسفة والكلام والتاريخ الطبيعي والاجتماع والسياسة والأدب وغيرها من الفنون والعلوم, وكانت ولادته في عصر المهدي، عمارة، محمد. المعتزلة ومشكلة الحرية الانسانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، بيروت، 1984، ص82.

(13) الجاحظ, الحيوان, مج1 , تح: محمد باسل عيون السود, ط1, دار الكتب العلمية, بيروت, 1998, ص56.

اطلع الجاحظ على آداب وفكر الحضارة اليونانية والفارسية والهندية حيث : ((نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان، وحولت آداب الفرس،(...) وقد نقلت هذه الكتب من امة الى امة، ومن قرن الى قرن، ومن لسان الى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح ان الكتب ابلغ في تقييد المآثر، من البيان والشعر))[14].

هذه العقلية الواسعة الثقافة استعصت محاور من كتاباتها ومصطلحاتها على كثر من الدارسين والنقاد العرب؛ لمزج لم يعرف معناه وازدواج صوتي لم يألفه العرب، وانساق حوارية اقتربت من الكلام الفني الخالي من المحسنات اللفظية، ومصطلحات لم يعنى احد بتفسيرها او توضيح مداليلها، والخروج عن مفاهيم بعض المصطلحات التقليدية الدارجة، فضلاً عن الاستطرادات الكثيرة، ومزج الجد بالهزل، وكسر حالات التوتر في الخطاب، وهذا يتبعه موقف فكري مماثل، فآراؤه متفرقة مبثوثة في مطاليب لم يبررها الطلب، ومفاهيم لم تقصد المعنى، مما صَرَِف الباحثين من الانتباه إليها وإعطائها ما تستحقه من العناية والتحليل والاستقصاء[15]،

---

(14) الجاحظ, الحيوان, المصدر السابق, ص53.

(15) ابراهيم, طه احمد, تاريخ النقد عند العرب, القاهرة, 1937, ص140, مندور, محمد, النقد المنهجي عند العرب, نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع, 2008, ص5.

فعزا شوقي ضيف اختلاف أسلوب الجاحظ في طريقة الكتابات التي لم يألفها من سبقوه الى مرضه بالفالج, أما أسلوب تموج كتاباته في الازدواج الصوتي والاهتمام بالتلفظ والحوار يرجع الى انه كان يملي كتاباته ويسمعها ليرضي سمعه، وكان سبباً في الأداء الموسيقي البديع[16] وروى آخرون ان الجاحظ قد ثمن النص الأدبي من خلال إيثاره اللفظ على المعنى [17], وعجب الآخرون من غرابة الأسلوب بينما راح الجاحظ يؤسس لموضوعات الأدب ويتكلم عن خصائص الكلام الأسلوبية واللفظ والتقطيع ومعوقاته، ولياقته في الحوار تحت عنوان الخطابة –ما سبقه احد الى ذلك- وقد اقترب الجاحظ في حديثه عن الكلام في (البيان والتبيين) من وصف (هوراس)(65- 80 ق.م) ((لأحكام اللغة التي تتلخص بضرورة أن تكون مناسبة وجديدة وموائمة للشخصيات التي تنطق بها حيث ان عدم تطابق لغة المتكلم مع الحال التي هو عليها تجعل الكاتب المسرحي موضع سخرية لروما بأسرها))[18].

([16]) ضيف, شوقي, البحث الادبي, مكتبة الدراسات الأدبية, ط6، دار المعارف بمصر, 1986،ص79.

([17]) سلوم, داوود, وجميل سعيد, نصوص النظرية النقدية, دار الشؤون الثقافية, بغداد, 1986, ص176

([18]) هوراس, فن الشعر, تر: لويس عوض, ط3, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1988, ص116.

وكان نقل الجاحظ نقلا دقيقا لهذا المضمون حيث قال ((ينبغي للمتكلم ان يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلم على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات))[19].

وكان واضح ان الجاحظ لم يكن غرضه دراسة المسرح او الكتابة فيه، ولم يكن يقصد الى دراسة فن لا حاضنة له في البيئة العربية. بمقدار ما كان يسعى الى غرض إبداعي بالدرجة الأولى. هو توصيل اختياراته ومفاهيمه الجمالية الى كافة المستويات، بوصف كتاباته الأدبية باكورة الجمالية في الآداب، التي لخصت إبداع العصر العباسي. حيث استقى العباسيون الثقافة من عدة أوعية وطلبوها من منافذ كثيرة. أضافوها الى الثقافة الإسلامية. وأنهم اخذوا من الثقافة اليونانية الشيء الكثير[20].

([19]) الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, 1960, ص138

([20]) رشيد, ناظم, الأدب العربي في العصر العباسي, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, جامعة الموصل, 1989, ص15.

لقد ابتدأ الجاحظ في وصف فن القول، من نفس نقطة الشروع التي بدأ فيها المسرح اليوناني. وذلك ان الفن المسرحي ((لم يكن هدفه في البداية هو التمثيل في حد ذاته. إنما كان التمثيل عاملاً مساعداً. هدفه إضفاء جو من الواقعية والتشويق على الأناشيد التي يلقيها الكورس))[21].

والواقعية والتشويق كانتا هدفاً لحواريات الجاحظ في رسائله لان الفلسفة الأرسطية كانت حاضرة البيئة العربية. وقد تبنى العرب المنطق الأرسطي[22], فضلاً عن معرفة بقية العلوم واسلبة خصائص الحوار في (فن الشعر)- هناك قصص كثيرة بصيغة الحوار- , وما جاء من أدب يوناني وفارسي. وعالج آليات الكلام وشروط اللفظ وكيفياته، لذا تحددنا بالسؤال التالي: الى أي مدى اقترب الجاحظ نظرياً وتطبيقاً من نظرية المسرح؟ والإجابة على هذا السؤال هي ما تتمخض عنه الإجراءات.

([21]) يحيى, لطيف عبد الوهاب, اليونان, مقدمة في التاريخ الحضاري, دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت, 1979, ص212-213.

([22]) ضيف, شوقي, الفن ومذاهبه في النثر العربي, مكتبة الدراسات الأدبية, دار المعارف بمصر, ص79.

الأسلبة والتأثير:

من الضروري أن نرسم المزيد من حدود التميز لتجنب المزالق الاصطلاحية والتداخلات في المعنى ذلك ان دراسة التأثير يكمن في الاعتناء المبدئي لتتبع مصادر الإبداع ونعني إننا نستطيع أن نميز بعد التحليل الأدبي والجمالي عدداً من أوجه الشبه المهمة, أي الصلات المهمة بيد ان هناك تداخلاً بين التأثير والصلات حيث يكون صدى وتمثيلاً للمصدر, والمصدر بوصفه الشيء الذي يهيئ المواد الأدبية والجزء الأساسي منها كما يقول (شو) وتستعمل كلمة (مصدر) فيما يخص نماذج الأفكار العامة والموضوعات التي تجهز المواد الأدبية. فمسرحيات (بروميثيوس واوديب وانتيكونا) هي مصادر لـ(اسخيلوس وسوفوكليس)[23]، وان (أرسطو وسقراط)

([23]) ينظر: فايشتان، اولريغ. التاثير والمحاكاة في الادب، تر: حياة جاسم محمد، ع2، مجلة الثقافة الاجنبية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد، 1981، ص75-80.

وآخرين هم مصادر فكرية وثقافية وإبداعية لكتاب عرب فيما تكشف لنا الوقائع التاريخية والأدبية في العصر العباسي ان منافذ كثيرة اطل منها المبدعون العرب على هذه المصادر غير أن دراسات عميقة أغفلت عناية الجاحظ بالمصادر اليونانية وبأسلبة(*)الآداب اليونانية التي أثرت وبشكل واضح على نتاجات الجاحظ الأدبية في رسائله ونتاجاته الأخرى من ناحية الشكل الإبداعي.

وجد الجاحظ حدوداً معرفية شكلية من خلال الكتب المترجمة التي اطلع عليها وبخاصة (فن الشعر) لأرسطو وكتابات أخرى لفلاسفة وأدباء يونانيين لعهد الجاحظ بالقراءة الدائبة والمدعمة بطول وثقل التجربة المعرفية والثقافية المنبثقة من صميم العصر الذهبي العباسي، الذي تزاحم فيه المترجمون على أبواب الخلفاء.

(*)الأسلبة (Stylization): طريقة في لغة البحث العلمي تتعلق بالمحاكاة وفيها يقترب المؤلف لغرض فني مؤلفا اخر او عملاً ادبياً او حتى أسلوب في الشكل او سواه عن طريق مزيج من سبل استخدام المواد, حيث يقول (ماير هولد) : ((ان مفهوم الاسلبة يرتبط في رأيي بصورة لا تنفصل بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز , ان (تؤسلب) عصراً ما او ظاهرة ما بمعنى ان تظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين او تلك الظاهرة وتصور ملامحها الخبيئة المميزة التي تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما)), ينظر: ماير هولد, فسيفولودج, في الفن المسرحي , الكتاب الأول , تر: شريف شاكر, ط1, دار الفارابي, بيروت, 1979, ص36, والأسلبة كما يقول (كحيلة : هي ((توجه نحو التجريد حيث لا يظهر فيه الموضوع كما يتبدى بالإدراك المباشروانما تستخلص الخطوط الاساسية بحيث لا تمثله هو وانما المضمون الذي يستنتج منه الظاهرة)). كحيلة , محمود محمد, معجم مصطلحات المسرح والدراما, هلا للنشر والتوزيع , ط1, الجيزة, 2008, ص264, أي ان الخطاب المتقارب هو الاسلبة كما يقول (تودوروف) في وصف تصنيفات الخطاب عند (باختين) . ينظر: تودوروف, تزفيتان, المبدأ الحواري, تر: فخري صالح, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1992, ص93, وفي الاسلبة يستخدم المؤلف خطاب اخر ليمنح توجهاته الخاصة أسلوبا تعبيريا . ينظر: المصدر نفسه , ص94.

لكسب وزن كتبهم المترجمة ذهباً، مكافأة لهم وتشجيعاً للعلم والثقافة، ولم يكن الجاحظ بعيداً عن صيغ الحوار في الثقافة العربية فضلا عما اطلع عليه عند اليونان, فهو لساني عربي معتزلي، مخض الجدل الفكري الفلسفي للمعتزلة، ومخض صراع اللسانيين الوجودي الذي عنى الجاحظ بصيغه الفنية، فتولد الشكل الحواري الذي يحمل بين طياته مسافات واسعة من التواصل بين الموضوع والتلقي، سواء أكان ذلك دينياً وعظياً في فصل من البيان والتبيين أم أدبياً تحليلياً في شتات كتاباته الأخرى.

ولم تكن أسلبة الجاحظ للشكل الدرامي (الحواري) الأرسطي بعيدة عن التحليل والتطبيق، وما التأثير بصيغة الحوار إلا مصدر من مصادره الرئيسة، ولا تخلو فنون التراث العربي من صيغ الحوار فلأراجيز النساء لأولادهن ولمنابزة الشعراء وهجوهم وللحكايا الشعبية وشخصيات (الاراجوز) وخيال الظل نسق في التعبير عن الواقع بالحوار, فضلاً عن تأثير ترجمة (ألف ليلة وليلة) وما أضيف إليها باستلهام روح العصر ورسم الشخصيات في قول الحكايا الوعظية والتعليمية كان مؤشر على مدى التأثير البليغ في مسير وصياغة الأدب.

يشير كثير من الباحثين الى ان اتصال العرب بالفلسفة اليونانية يرجع الى العهد الجاهلي حيث كانت الكنائس منتشرة قبل الإسلام في المناطق الممتدة من الإسكندرية الى سوريا الى العراق, وهي المنطقة التي انتشر فيها الدين الإسلامي فيما بعد[24]، وأشار (ابن أبي اصيبعة)(ت 668هـ- 1269م) وهو يؤرخ لـ (النضر بن الحارث بن كنده) – ابن خالة الرسول محمد (صلى الله عليه واله) –من (ان النضر قد سافر البلاد كأبيه واجتمع بالأفاضل والعلماء بمكة وحصل من العلوم القديمة أشياء جليلة،وانه اطلع على علوم الفلسفة وأجزاء الحكمة))[25].

وقد عنى الخلفاء في العصر العباسي في نقل الكتب اليونانية الى العربية وقد ترجمت في عهد المنصور(ت 158هـ- 775م)، أما في زمن المأمون (ت 288هـ- 833م) فقد اتسعت دائرة النقل وانشأ المأمون (دار الحكمة) في بغداد وأوقف الأموال للذين يريدون أن ينقطعوا الى نقل الكتب الفلسفية الى اللغة العربية))[26], وقد عرف العرب أرسطو من خلال عنايتهم بترجمة كتبه

---

(24) مايرهوف, من الاسكندرية الى بغداد, التراث اليوناني في الـ حضارة الاسلامية, تر: عبد الرحمن بدوي,مكتبة النهضة, القاهرة, (د.ت), ص53.

(25) ابن ابي اصبيعة, عيون الانباء في طبعة الاطباء, القاهرة, ج1, 1882, ص109- 113.

(26) دي, بور, تاريخ الفلسفة في الاسلام, تر: عبد الهادي ابو ريدة, القاهرة, (د.ت), ص21-22.

فقد روى ابن أبي اصيبعة((ان المأمون رأى في منامه أرسطو ونصحه بترجمة كتبه))[27], أما ابن النديم فقد نقل هذه الرؤيا بتفصيل أوسع حيث يقول : ((ان الفضل في نقل كتب أرسطو يرجع الى الخليفة المأمون الذي رآه في المنام وسأله : ما الحسن؟ فأجاب أرسطو من حسن في العقل وقال المأمون : ثم ماذا ؟ فقال أرسطو: ما حسن في العقل وقال المأمون ثم ماذا؟ فقال أرسطو ما حسن في الشرع وقال المأمون : ثم ماذا؟ فأجاب أرسطو ثم لا وهكذا استفاق المأمون ليأمر بطلب كتب أرسطو من بلاد الروم لترجمتها))[28].

لما أفضت الخلافة العباسية الى الخليفة السابع (عبد الله المأمون بن هارون الرشيد.. داخل ملوك الروم واتحفهم بالهدايا الخطيرة وسألهم صلته بما لديهم من كتب الفلاسفة فبعثوا اليه بما حضرهم من كتب افلاطون، وأرسطوطاليس، وابقراط، وجالينوس، واقليدس، وبطليموس وغيرهم من الفلاسفة، فاستخار مهرة التراجمة وكلفهم أحكام ترجمتها، فترجمت له على غاية ما أمكن،(...)

(27) ابن ابي اصيبعة, مصدر سابق, ص123-125.

(28) التكريتي, ناجي , الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام,وزارة الثقافة والإعلام, دار الشؤون الثقافية, ط3, بغداد, 1988, ص198-199.

فأتقن جماعة من ذوي الفنون والتعلم في أيامه كثير من أجزاء الفلسفة))[29], وقد افلح المأمون في مسعاه حينما ((ارسل رجالاً للبحث عن الذخائر القيمة عند اليونان وجاؤوه بطرائف الكتب وغرائب المصنفات في الفلسفة والهندسة والموسيقى))[30] وكتباً أخرى, ومن بين الذين أرسلهم المأمون لاختيار الكتب والترجمة هو (يعقوب بن اسحاق الكندي) -مترجم فن الشعر- الذي ((احتذى في تواليفه حذو أرسطو وله تواليف كثيرة في فنون من العلم وخدم الملوك فباشرهم بالأدب وترجم من كتب أرسطو الكثير))[31], واشتهرت مدن ومدارس في تعليم الفلسفة اليونانية وسجلت تأثيراً واضحاً على التفكير العربي الفلسفي والمعرفي وكانت مدينة (جنديسابور) مدينة في الاهواز بناها(سابور الأول) واسكن فيها الفلاسفة اليونان الذين أخرجهم (جوستينانوس) سنة 529م وكان هؤلاء الفلاسفة يعلمون اليونانية باللغة السريانية وأحياناً بالفهلوية –الفارسية القديمة- واستمرت مدرسة جنديسابور مزدهرة حتى أيام العباسيين وكانت احد الطرق في انتقال الفلسفة اليونانية الى العرب))[32].

([29]) الاندلسي, صاعد بن احمد, طبقات الأمم, المطبعة الحيدرية, النجف, 1967, ص64.

([30]) ابن النديم, الفهرست, طبعة ليبرج, 1871, ص340.

([31]) ابن ابي اصيبعة, مصدر سابق، ص179.

([32]) فروخ، عمر، تاريخ الفكر العربي، بيروت، 1966، ص10-40.

ان التأثير الذي ينشأ في حدود اللغة القومية سواء أكان ذلك فكراً آم شكلاً أدبياً هو ليس فرق في النوعية إنما يمكن أن يكون اسلبة في الأساسيات أي في القواعد المعرفية في هيكليلات النصوص. تتخذ من الفكر معياراً، ومن الأدب صيغه التكوينية, فمسرحية (السبعة ضد طيبة) لـ(اسخيلوس) هي مصدر لمسرحيات(الفينيقيات) لـ(يوربيدس) ومسرحية (الأخوة الأعداء) لـ(راسين) ويتعدى التأثير للأعمال الأدبية والفكرية الى طرائق وآليات التركيب بما يخدم تطوير عجلة آداب تلك البلدان، اذ ((ليس ثمة في تاريخ البشرية أدب استطاع ان يظل بمعزل عن الآداب الأخرى من دون ان يؤدي ذلك في الوقت ذاته الى تأخره

ان أروع النجاحات التي حققتها الآداب القومية عبر التاريخ كانت بفضل اعتمادها على الاقتباسات من الخارج واستيعاب هذا الاقتباس))[33]. وفي معظم الأحيان لا تكون الاستعارات او الاقتباسات او الطرق التكوينية المعرفية في الاسلبة مباشرة النقل. إنما تأخذ أصالتها من الهوية التي تنتمي إليها, وقد جاءت اسلبة كتابات الجاحظ بصيغة (الحوار). والحوار خصيصة من خصائص الدراما التي تحدث عنها أرسطو في (فن الشعر)

(33) كاردوش، لاسلو. الأدب العالمي مفهومه وقضاياه، تر: جودة بلابل اسماعيل، مجلة الاديب المعاصر، ع22-23، س5، اتحاد الادباء، العراق، 1977، ص 10-11.

وتعرف إليه الجاحظ من خلال قراءاته, بينما تخلو كتابات من سبقوه او تبتعد تماماً عن هذا الأسلوب في الكتابة . يقول الدكتور (طه الحاجري) ((يعتمد الجاحظ على إبراز الصورة كما يراها الرائي، او كما يرسمها المصور، لاعلى الصور الخيالية التي ينتزعها الخيال والتي يستعين بها الشعر من التشبيه والمجاز والاستعارة))[34].

والصور كما يراها الرائي ولم ينتزعها الخيال انتزاعا هي الصور التي لا ترتبط بلغة الشعر او الرواية، إنما ترتبط بالتلقي عن طريق المشاهدة، وهي الصورة المسرحية التي لا يتدخل فيها التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة من بعيد او قريب، لأنها مرتبطة بتلقي المشاهدة (الرائي)، وان كانت تستتر خلف لافتة الخطابة, ولذا جاءت الصور المقصودة حواريات أمام المشاهدين، وليس السرد المبني على القواعد اللغوية، وهذا بالضرورة يشترط اشتراك أكثر من شخصية في حوار مرده اختلاف المواقف، وصراع الأفكار، ومواجهة الإرادات، وإيصال المعنى من خلال الكلام بشكل فني.

(34) اسماعيل، عناد غزوان، واخرين، مختارات من الاثار الجاحظ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام،بغداد، 1980، ص6.

المعنى بصيغة الكلام:

عنت الأجناس الأدبية بأسلوب التعبير، وعناصر البناء ونوع وتركيب المفردات، فكان الجنس الدرامي من أكثر الأجناس التي اهتمت بخصوصية عناصر البناء؛ حيث غادر عوامل بناء اللغة التطبيقية (صرفاً ونحواً) وجعل الحوار والشخصية والحبكة والحدث من أهم عناصر بناء لغة الدراما، وأعطى الحوار خصوصية بناء هذه العوامل مما جعل الحوار ظاهرة تمايز بها الأدب عن سواه، من الجنسين الآخرين (الملحمي والغنائي). وعنى (اسخيلوس) بمفردة الحوار وكيفياته، إذ جعل المكانة الأولى للحوار[35].

بوصفه صلة تواصل لسانية لها شروط في إيصال المعنى، ومن الجائز أن يستخدم النثر في جزء، وفي جزء آخر يتقمص شخصية المحاور ليحاور شخصية أخرى، ثم يروي القول على لسانها كما يفعل (هوميروس) وهي طريقة مفضلة عند الجاحظ، أصبحت ظاهرة أسلوبية في أكثر رسائله، فحادثه (إبراهيم بن السندي) وهو احد أصحاب الجاحظ قال عنه: قال إبراهيم: فبينما هو يوما من أيامه يأكل في بعض المواضع إذ مر به رجل فسلم عليه فرد السلام , ثم قال:

---

(35) ارسطو ، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص15.

إبراهيـــــــــم – هلم عافاك الله

(فلما نظر الرجل وقد انثنى راجعاً

يريد أن يطفر الجدول او يعبر النهر)

مكانك, فان العجلة من عمل الشيطان

(فوقف الرجل, فأقبل عليه الخراساني)

تريد ماذا

الخراساني - أريد أن اتغدى

إبراهيـــــــــم - ولم ذلك؟ وكيف طمعت في هذا؟

من أباح لك ما لي؟

الخراساني - أو ليس قد دعوتني؟

إبراهيـــــــــم - ويلك لو ظننت انك هكذا أحمق

ما رددت عليك السلام

أيحسن فيما نحن فيه أن تكون

إن كنت أنا الجالس وأنت المار

إن تبدأ أنت فتسلم

فأقول أنا حينئذ مجيبا لك

(وعليك السلام)

فإن كنت لا أكل شيئاً

سكت أنا وسكت أنت

ومضيت أنت

وقعدت أنا على حالي

وان كنت اكل فها هنا وجه آخ

وهو إن ابدأ أنا فأقول

(هلم) وتجيب أنت فتقول

(هنيئاً) فيكون كلام بكلام

فأما كلام بفعال , وقول بأكل

فهذا ليس من الإنصاف

وهذا يخرج علينا فضلا كبيراً

الخراساني - ورد على الرجل شيء لم يكن في حسابه

(فشهر بذلك في تلك الناحية)

احدهـــــــــم - قد عفينا من السلام ومن تكلف الرد

إبراهيـــــــــم - مابي الى ذلك حاجة

إنما هو أن اعفي أنا نفسي من (هلم)

وقد استقام الأمر(*)(36)

في كتاب البخلاء ورسائله بل في أدبه عموماً , لا يكاد يخلو موقف او حادثة من الحوار المسرحي , وكأنه مشهد في مسرحية أعدت للعرض على خشبة المسرح, فالجاحظ يعرض أدبه أمام راء للمشاهدة حيث يتحدث عن البخل او غيره بذات الحوار المسرحي, فهو يقول: ومثل هذا الحديث ما حدثني به (محمد بن يسير)(*) عن وال كان بفارس, اما ان يكون (خالداً خو مهرويه) او غيره , قال:

محمد بن يسير - بينما خالد خومهوريه في مجلس , وهو مشغـول بحسابه وأمره , وقد احتجب بجهده , اذ نجم شاعر من بين يديه , فأنشده شعراً مدحه فيه وقرضه ومجده , فلما فرغ قال: خالد خومهرويه - أحسنت. (إلى كاتبه) أعطه عشرة آلاف درهـــــــــم (فرح الشاعر فرحا قد يستطار له , فلما رأى حاله) إني لأرى هذا القول قد وقع منك هذا الموقـــــــــــع اجعلها عشرين ألف درهم.

(*) لم يتغير شيء من الحوار عدى مفردة (قال) وضعت مكانها اسم القائل

(36) الجاحظ , البخلاء , تر: طه الحاجري , ذخائر العرب22, دار المعارف , ط الثامنة , 1997, ص25-26.

(*) قال الحاجري: ان الجاحظ كان يولد الأقوال ويضع الاحاديث ويفتن في ذلك شتى الافانين, فأمر ظاهر كل الظهور في هذه الاحاديث المستطيلة والرسائل المستفيضة والقصص المفتنة التي ضمنها كتابه هذا ونسبها الى هذا وذاك من رجال عصره, فان أسلوبها وطريقة وضعها ومنحى الاستدلال فيها كل ذلك شاهد قوي الحجة واضح الدلالة على ان الجاحظ هو صاحبها , الجاحظ, البخلاء, المصدر السابق, ص40.

(فكاد الشاعر يخرج من جلده, فلما رأى فرحه)

وان فرحك ليتضاعف على قدر تضاعف القول؟

أعطه يا فلان- الكاتب- أربعين ألفاً

(فكاد الفرح يقتله, فلما رجع إليه نفسه)

الشاعــر - أنت جعلت فداك, رجل كريم

وأنا اعلم انك كلما رأيتني قد ازددت فرحا

زدتني في الجائزة

وقبول هذا منك لا يكون إلا من قلة الشكر

(ثم دعا له وخرج)

(اقبل الكاتب على خالد خو)

الكاتـــب - سبحان الله, هذا كان يرضى منك بأربعين

درهما

تأمر له بأربعين ألف درهم؟

خالد خومهرويه - ويلك, وتريد أن تعطيه شيئاً؟

الكاتـــب - ومن إنفاذ أمرك بد؟

خالد خومهرويه - يا أحمق إنما هذا رجل سرنا بكلام

وسررناه بكلام

هو حين زعم أني أحسن من القمر

وأشد من الأسد

وان لساني اقطع من السيف

وان أمري أنفذ من السنان

جعل في يدي من هذا شيئاً ارجع به الى

بيتي؟

ألسنا نعلم انه قد كذب؟

ولكنه قد سرنا حين كذب لنا

فنحن أيضاً نسره في القول

ونأمر له بالجوائز

وان كان كذباً فيكون كذباً بكذب

وقول بقول

فإما أن يكون كذب بصدق وقول بفعل

فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به[37]

([37]) الجاحظ, البخلاء, المصدر السابق، ص26-27.

وهذا الأسلوب في صناعة الكلام افتقر إليه الأدب العربي قبل الجاحظ, وهذا الأسلوب نسيج الكلام وصياغته في الملاحم والأساطير، معهود في الأدب اليوناني عند هوميروس وآخرين، يجعل المعنيين بأمر هذه الصناعة، لا يغلقوا باب التأويل من خلال كتابات الجاحظ، إذ يلقى المتفحصين لهذا الأمر في بحر ابسط ما فيه ان الجاحظ عرفه من خلال الترجمات في العصر العباسي وسجل الريادة في إبداع صناعة الكلام، وأكد أهميته قائلاً : ((لصناعة الكلام.. فضيلة على كل صناعة، ومزية على كل أدب، ولذلك جعلوا الكلام معياراً على كل نظر، وزماماً على كل مقياس))[38]، وهذا لا يقل أهمية عما جاء به الأدب اليوناني , ففي (الإلياذة) –كما في الأوديسة- كلام مباشر يؤديه الشخص ذاته,

وفي النشيد التاسع من الأوديسة مثلا يسترسل (اوديسيوس) في الكلام، وكأنه شخصية درامية تتحدث، وقد قيل ثلاثة أخماس شعر(الإلياذة) كلام مباشر على لسان الشخصيات ذاتها, وقد فضل الجاحظ صناعة الكلام على كل صناعة، وأعطى الكلام الفضيلة التي لا استغناء عنها، تلك التي يتمتع بها اللسان بخصائصها

([38]) الجاحظ, رسائل الجاحظ, تح: محمد باسل عيون السود, مج1-2, دار الكتب العلمية, ط1, بيروت, 2000, ص201.

فهو يقول: ((دخلت على أمير المؤمنين المعتصم بالله فقلت له : يا أمير المؤمنين في اللسان عشر خصال، أداة يظهر بها البيان، وشاهد يخبر عن الضمير، وحاكم يفصل بين الخطاب، وناطق يرد به الجواب، وشافع تدرك به الحاجة، وواصف تعرف به الأشياء، وواعظ يعرف به القبيح، ومعزز يرد به الأحزان، وخاصة يزهى بالصنيعة، وملهٍ يونق الإسماع))[39].

وجاءت رسائل الجاحظ أكثر اهتماماً بالقول واللسان، واصفاً فيها خصائص الكلام و((تحدث عن الإطالة والإكثار في الخطب وأنواعها، ومدح جهير الصوت وسعة الفم، لأنهما يساعدان على الإفصاح، وعاب التشادق))[40]، ومع ذلك فان تحدث بشكل من الإيجاز عن النثر. فقد أورد الجاحظ في البيان والتبيين بعض خصائص النثر بصحيفة (بشر بن المعتمد)[*] في البلاغة بضمنها نصائح للكتاب،

([39]) اسماعيل, عناد غزوان واخرين, مختارات من الاثار الجاحظ, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1980, ص253.

([40]) صباغ, محمد علي زكي, البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ, اشراف: ياسين الايوبي, المكتبة العصرية, ط1, بيروت, 1998, ص125.

(*) بشر بن المعتمد (ت 226هـ), من اهل بغداد وهو رئيس المعتزلة بها وكان زاهدا عابدا راوية للشعر واستاذا للناظرين والمتكلمين وكان المعتزلة من انشط الجماعات التي بحثت علم الكلام.

يستعرض فيها آلات الكتاب[41]، إلا انه اشبع الكلام تفصيلاً إذ ((تعرض لأنواع الكلام وتملح الإعرابي بإدخال بعض كلام الفارسية في شعره، وذم اللفظ العامي والسوقي وتعرض لأنواع العي، وابرز تلذذه بحديث الأعراب العقلاء الفصحاء، واستحبابه للنادرة الباردة جداً من النادرة الحارة جداً، وانتقل الى اللحن في الكلام ومثل عليه، واستملح بعضه واستطرد بمحفوظاته الرائعة ليثبت قيمة الكلام، ونوه بان اللسان اقطع من السيف، وبان الكلام ينفذ حيث لا تنفذ الإبر))[42].

ويتعرض الجاحظ لعيوب عند الكلام، وعيوب اللسان المختلفة ويضرب الأمثال على صفاء القريحة، وقد اقتربت الخطابة وأسلوب الكلام عند الجاحظ من المحاكاة الجسمية، حتى راح يعرض بعض الحركات والإشارات [43] وهذه تقنية مسرحية.

الحوار:

([41]) الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة , 1960, ص135-138.

([42]) صباغ, محمد علي زكي, مصدر سابق , ص126.

([43]) سلام, محمد زغلول, تاريخ النقد العربي الى القرن الرا بع الهجري, دار المعارف بمصر, القاهرة ,1964, ص253.

مثلما عنى المسرح في الصوت والإلقاء والإحاطة بعيوب النطق وتشخيص مخارج الحروف ودربتها, فقد أشار الجاحظ الى مثل هذه في (5, 6, 9, 10) وكأنه يتحدث في درس مسرحي للصوت والإلقاء- مع التأكيد المطلق ان الجاحظ لم يكتب- للمسرح- فأشار الى تقطيع الكلمات والجمل وجهارة الصوت واخفاته بمقطعياته الصوتية من تنغيم وإيقاع حسب دلالة المفردة والجملة. وعنى بمخارج الحروف وعالج التعتعة والتمتمة والحبسة والفأفأة واللثغة وغيرها من عيوب (اللفظ- الكلام) وتأثير اللغات الاعجمية في الرطانة واللكنة والعجمة, ولم يعالج احد من قبل ما عالجه الجاحظ, ولنفترض جدلاً تأثير ثقافته المتراكمة ونؤكد اطلاعه على أدبيات الجنس الدرامي من خلال الترجمات اليونانية لتكون معالجة الكلام معالجة مسرحية أمام النظارة، بوصف الكلام عنصراً مهماً في الخطابة بموازنته مع الحركة الجسدية, وللحركة الجسدية اعتراف ارسطي بقوة تأثير المناظر المسرحية على جمهور النظارة, هو رابع الأجزاء المرتبطة باللغة وهو ((المقولة))[44].

(44) أرسطو, فن الشعر, تر: عبد الرحمن بدوي, دار الثقافة, بيروت, 1973, ص124-128

وكان الجاحظ يفترق عن الدراسات السابقة للفظ بأخذه هذا المعنى، حيث عنى الدارسون بعائق لفظي يخص قواعد الصرف والنحو ولاسيما الإعراب وهو (اللحن) و((لانعثر لهذا اللفظ على تحديد او تعريف في أي من كتب الجاحظ ومؤلفاته))[45], ويخشى ان يكون هناك تجنياً على دراسات الجاحظ القرآنية، إذا ما وصفنا ان الجاحظ أجاز اللحن في بعض المواقف الحوارية التي تتعلق باستحباب الصوت، من كلام بعض الشخصيات وجعله يسيراً حيث قال: ((ان اللحن من الجواري الظراف، ومن الكواعب النواهد، ومن الشواب الملاح أيسر، وربما استملح الرجل ذلك منهن ما لم تكن الجارية صاحبة تكلف))[46].

ووصف الجاحظ الشخصيات في موضوعة (اللحن) وصفا مسرحيا من خلال حديثه عن الخطابة لما تتطلبه الشخصية من لفظ حوارها المتعلق ببناء الشخصية المسرحية، بيد ان الجاحظ لم يتعمد الحديث عن المسرح انما استلهم موضوعة الحوار المسرحي في فن القول، لتأثره بهذا الجانب من الثقافة التي اطلع عليها, إذ جعل فن القول يتناسق مع الموقف الذي تتطلبه الشخصية بهدف إجادة المعنى الدقيق الملائم مع حالة ومكانة المحاور((فلا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة,

---

(45) عاصي, ميشال, مفهوم الجمالية والنقد في ادب الجاحظ, مؤسسة نوفل, بيروت, 1981, ص78.

(46) الجاحظ, البيان والتبيين, مصدر سابق, ص146.

ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا ينفح الألفاظ كل التنقيح ولا يصفيها كل التصفية ولا يهذبها غاية التهذيب ولا يفعل ذلك حتى يصادف حليماً او فيلسوف عالماً، ومن قد تعود خوف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ، وقد نظر في صناعة المنطق))[47]، وان يكون الحوار ملائماً ينطبق وحالة المتكلم عمراً ومكانة من دون زخرف او أطناب او حذلقة، ولا تبذل او إسفاف. جعل الجاحظ وظائف الحوار في هذا المنطلق وظائف بنائية تبرز واضحة في الحوار الدرامي لان وسائل تحقيق الهدف من المعنى يجري إضعافها الى أقصى حد كما تختزل الى أدنى حد ممكن، إذ ليس هناك تشابكات ولا شخصيات غير المتحدث وشخصية أخرى, وقد تدخل في بعض الأحيان شخصية ثالثة ثانوية, إلا ان الفعل الرئيس الذي تقوم عليه النادرة او الحكاية او الحدث، لا يبنى على حبكة واحدة إنما على عدد من الحبكات، ولا يكتفي في لغة النثر لبناء الكلام الفني إنما يستطرد بالشعر، أما لإضافة حبكة أخرى وأما أن يكون الشعر حداً لنهاية الحدث كما في الحوار:

(47) الجاحظ, البيان والتبيين, مصدر سابق, ص112-113.

(ان الوليد بن عبد الملك(*) أراد أن يرسل خيله, فجاء إعرابي له بفرس أنثى فسأله ان يدخلها مع خيله، فسأل الوليد (اسيلم بن الاحنف):

الوليـــــــ ـــد - كيف تراها يا اسليم بن الاحنف؟

اسيلم بن الاحنف - يا أمير المؤمنين, حجازية لو ضمها مضمارك ذهبت

الاعرابـــــي - (الى اسيلم) أنت والله منقوص الأسم, اعوج اسم الأب,

(أمر الوليد بإدخال فلما أجريت الخيل سبق الإعرابي على فرسه)

الوليـــــــــد - أواهبها لي أنت يا إعرابي؟

الإعرابـــى - لا والله, إنها لقديمة الصحبة، ولها حق, ولكن أحملك على مهر لها سبق عاماً أول وهو رابض. (ضحك الوليد)

(*) لم يجري الباحث اي تغيير في المفردات ولم يحذف شيئا عدا رفع مفردة (قال) ووضع محلها اسم القائل وتحويل شكلها الكتابي من الشكل النثري الى شكل الحوار المسرحي.

الوليـــــــد - إعرابي مجنون

الإعرابـــــــي - وما يضحككم؟ سبقت أمه عاما وهو في

بطنها

(استضرفه الوليد وحبسه عنده, فمرض فبعث إليه الأطباء فأنشده)

الإعرابـــــــي- جاء الأطباء من حمص تخالهم من جهلهم

أن أداوي كالمجانين

قال الأطباء : ما يشفيك؟ قلت لهم شم الدخان من

التسرير يشفيني

إني أحن الى ادخان محتطب من الجنينة جزل غير موزون

فأمر الوليد أن يحمل إليه من رمث سليخة[48].

---

(48) الجاحظ, رسائل الجاحظ, مصدر سابق, ص294.

وهذه هي الدراما : أن تحاكي أشخاص يعملون ويفعلون مباشرة أمامنا[49], فقد جعل الجاحظ أشخاصه يفعلون ويعملون أمام النضارة في الوسائل والموضوعات والطريقة التي تجعل محاكاة لفعل تام, رغم ان محاكاة كهذه تأتي احياناً بمشاهد صغيرة يكتمل فيها الحدث ((فالصورة الدرامية عند أرسطو هي إحكام العقدة في الفعل ودخول المفاجآت ووقوع أحداث تؤدي الى تعرف حقيقة الأشخاص))[50].

فالصورة التي بناها الجاحظ في هذا المشهد، هي ان الوليد بن عبد الملك أراد أن يسلب الإعرابي فرسه, فهو صور هذا الحدث بنادرة تشوق المتلقي وترسم صورة الأشخاص وتحيط بالفعل بمفاجآت تشخص الفعل وتكمله.

---

(49) أرسطو, فن الشعر, مصدر سابق, ص10

(50) أرسطو, المصدر نفسه , ص14.

عيوب النطق التي عالجها الجاحظ:

عالج الجاحظ عيوب الجرأة الأدبية او الحال التي يمكن أن يظهر عليها المتكلم، وهي أكثر ما تخص الشخصية. أي انه تحدث عن الخطيب بوصفه ممثلاً, فهو لم يعني بالوصف العلمي لمخارج الحروف وتصنيف الأصوات، من الناحية التجريدية الصرف، حيث ابتعد عن أصول العلم المنهجي بأصوات اللغة وأصول النطق بها, فقد أخذت مفردات عيوب النطق معالجة مواجهة المتكلم لمحدثه؛ هيئته الظاهرة. لان المتكلم افتراضاً أمام النضارة، فهو يصف هذا الجانب وكيف هي حالة المتكلم وإقناع نظارته, ولم يأت الدارسون للغة وأصواتها ممن سبقوا الجاحظ بما جاء به في تصنيف العيوب. والمفردات التي عالجها الجاحظ هي:

1-**البكء**:

جاء في (المعجم الوسيط): (بكوء) الرجل – بكاءة, وبكنا قل كلامه فهو بكئ . (أبكأ) فلان: قل خيره والدر ونحوه : عده قليلاً[51], وجاء في المنجد : بكأ : بكوء او بكاءة وبكاء, وبكاء و- ت البئر: قل ماؤها. د- ت الناقة : قل لبنها. و –ت . العين : قل دمعها, فهي بكئ وبكينة وبكئ وبكية ج بكاء وبكايا, يقال : (ايد بكاء) : قليلة العطاء. ابكأ الدراي اللبن: وجده قليلاً[52].

تعني مفردة البكء، من خلال المعنى القاموسي هي: قلة الكلام، أي إصابة الهدف من المعنى بما قل ودل ولم يكن الإقلال مثلبة على المتحدث، إذا جاد إيصال المعنى على أن لا يكون هناك عجز بالجانب الفني لإيصال المعنى المراد، يمكن أن تسبب قلة الكلام؛ خللاً في موضوعة المتكلم إذا عجز عن البيان, ولو لم يكن غير هذا لما ينسب الجاحظ الى (الاصمعي) حديث عن بكء الأنبياء, حيث يقول ((وروى الاصمعي، وان الإعرابي عن رجالهما ان رسول الله (صلى الله عليه واله) قال : نحن معشر الأنبياء بكاء))[53]، أي ان كلامهم هو المعنى الذي يصاب بمفردات قليلة،

([51]) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد. القاموس المحيط، دار الارقم بن ابي الارقم،(د.ت) باب بكته.

([52]) المنجد، باب بك.

([53]) الجاحظ, البيان والتبيين, مج4, مصدر سابق ص17.

وإذا كانت القلة المحصورة في هذه المعالجة مصاحبة لعناصر البيان التي أشار إليها الجاحظ من (إشارة ونصبه) وغيرها فسوف تكون من مستلزمات الكلام التي يجب أن يتمتع بها المتكلم، وهذه تقنية مسرحية بامتياز، يكون فيها الكلام مقتصراً على الإشارة الى الفعل الدرامي، ويعبر عنه.

2- **البهر**:

البهر هو انقطاع النفس من السعي الشديد كما وصفه المنجد او انقطاع النفس من الإعياء, فالمتكلم سواء أكان ممثلاً أم خطيباً، إن لم يمتلك الجرأة الأدبية، يصيبه الخجل والاضطراب, وترتعد نفسه خوفاً من المواجهة [54], فالبهر الذي يصاب به المتكلم هو خجل واضطراب عند مواجهة جمع محتشد. وهذا الموضوع كعائق للبيان وفساد في بلاغته لم يعالجه أي من المتقدمين على الجاحظ في أصناف وسائل اللغة والبلاغة؛ إنما ذكره الجاحظ استيعاباً لما قرأه من كتب يونانية مترجمة, وما عرفه من موضوعات أرسطو سواء أكانت في كتاب (فن الشعر)(333ق.م) أم في كتابات أخرى, حتى ان الجاحظ ينقد أرسطو في كتاباته قائلاً ((كان بكئ اللسان, غير موصوف بالبيان مع علمه بتمييز الكلام وتفصيله ومعانيه وخصائصه))[55].

---

(54) الجاحظ, البيان والتبيين, المصدر نفسه, ص333.

(55) الجاحظ, البيان والتبيين, مج3, المصدر نفسه, ص27.

وهنا يقصد الجاحظ بالبيان هو البيان اللغوي الذي يعتمد على اللغة الصرفة وليس ذلك البيان الذي أشار إليه والذي من عناصره الإشارة والنصبة، وذلك لان أرسطو لم يتحدث إليه وجهاً لوجه, إنما قرأ كتبه، فضلاً عن انه أشار الى علمه بخصائص الكلام، الأسلوب الكتابي وتفصيل معانيه أي ان أرسطو كان مقلاً في هذا، او ان كتاباته مربكة، وهذا ناتج من نوع الترجمة التي جاء بها بعض المترجمين، والتلكؤ الحاصل في المعنى, فعلى سبيل المثال كانت ترجمة (متي بن يوسف) لكتاب أرسطو(فن الشعر) تحتوي على إسقاط كثير لبعض المفردات والمصطلحات مما يبدو تشويه المعنى, فقد فهم من هذه الترجمة : ان التراجيديا هي قصيدة المديح وان الكوميديا هي قصيدة الهجاء, والإرباك الحاصل في معنى (القصيدة الشعرية) عند الجاحظ وما جاءت به الترجمة من معان لـ(القصيدة الشعرية) في (فن الشعر)[56]. والبهر ليس عائقاً نصياً , إنما البهر ظاهرة عينية تصيب الشخصية وتربك حالتها الحركية والفكرية، يحذر منها الخطيب وتكون عائقاً حركياً ولفظياً، كما تكون عائقاً تقنياً ادائياً في الفن المسرحي.

([56]) ينظر: ارسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق.

3- **العي والهذر**:

لا يبقى أي مجال للشك؛ إنهما عائقان كلاميان يخصان فحوى الكلام ومقدرة إيصاله بشكل فني. فالعي؛ ذلك الخور والدوار النفسي في إيصال المعنى، لان الكلام الفني يشير الى المعنى بإيجاز يعطي مساحة المضمون، ليكون لحظة في ترتيب شكل مفردات الحوار. وهو أكثر من يعطي الشخصية المتحدثة سماتها التي فرض الجاحظ شكلها في مجال (النصبة) و(الإشارة) و(اللفظ) و(الخط)، فضلاً عن بعض الحركات التي تتمم المعنى المراد من الكلام، والذي هو: ((تكثيف لغوي وأساليب للحذف والتقديم والتأخير مما يجعل له بنية أعمق مما هي في الكلام العادي))[57] المتصف بطابع الهذر, والذي لا يدع مجالا للتعبير الحركي عن معناه، حيث أن النظارة لابد أن يشاهدوا حركات او علامات مضافة تعزز من حمل الكلمات للمعنى , فالهذر يزيد من مثالب الاستطراد والضبابية والغموض, مما يسبب العي للمتلقي والجزع الواضح من متابعة العرض، سواء أكان ذلك العرض للخطاب أم للخطيب. ولهذا يقول الجاحظ: ((للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية, وما فضل عن قدر الاحتمال ودعا الى الاستثقال والملال،

---

(57) عبد الوهاب، محمود. الحوار في الخطاب المسرحي، مجلة الموقف الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، ع10، س2، بغداد، 1997، ص48.

فذلك هو الهذر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذي سمعت الحكماء يعيبونه))[58]، فالحوار مسؤول عن كشف التعارض الاجتماعي المتحول الى تصادم، ويبني الخطوط الفكرية الرئيسة لكلام المتحدث. وهذا هدف انشغال الجاحظ في (اللفظ) وفرز له مجالات مطولة في تفصيله ليحدد الوضوح والواقعية، ولم يكن الإسهاب من صفات الكلام الفني. وهذا بالمقابل خصيصة من خصائص الحوار المسرحي الذي يعتمد الى التكثيف والوضوح والإشارة الدالة على المعنى وتشخيص الفعل وهو يعبر عن الشخصية وسماتها، وبناء الحدث من خلال علاقاتها، ذلك ان الحوار يكشف عن علاقة كل واحد من المتحدثين، ليس بمن يشاركه الحديث، ولا بشخوص الدراما عموماً، بل بما ترتبط كل شخصية من علاقات ثابتة ومتغيرة.

([58]) الجاحظ, البيان والتبيين,المصدر السابق، ص79.

استطراد الجاحظ :

الاستطراد خاصية ظاهرة في أدب الجاحظ وقد عاب كثير من النقاد هذه الخاصية التي لم تكن معهودة عند أكثر الأدباء في عصر الجاحظ او قبله, وقد أوضح الدارسون استغرابهم من الأسباب الموجبة لتمسك الجاحظ بهذا الأسلوب الصياغي. فقد ابعد الجاحظ إطار أسلوبه عن طبيعة البحث المنهجي المبوب. إذ بدت مفاهيم الفكر الأدبي والجمالي نتفاً من ملاحظات وتعليقات مبعثرة هنا وهناك. وبدأ تغير الموضوعات والأفكار في الكلام يؤخذ عليه بـ(الاستطراد) وهي صفة ديالكتيكية (جدلية) حوارية مكتسبة، نشطت في كتبه المهمة وأخذت طابع الثبات في رسائله, وكانت أسبابها واضحة فالثقافة الواسعة للجاحظ جعلته يعني بطرد الملل والسأم في أسلوب كلامي مشحون بالحيوية الفاعلة والمتأسس على حواريات أرسطو أدباً وفكراً، وحواريات الأدب اليوناني وليس غاية اعتباطية, كما ذهب اليه (البارون كارداي قو)[59]

(59) Forster, E,M, Aspect of the Novel (Harmonds Worth, penguins Books) LTD, 1927. P295.

وهو ليس مظهراً من مظاهر الاضطراب كما زعم (شوقي ضيف)[60], ان الاستطراد اثر صياغي في طبيعة الكلام الذي عقد الجاحظ عليه لواء أدبه, وافترق به عن طبيعة العصر الأدبية التي عنت بالبحث النظري في فنون التعبير. وهو كلام فني في المقام الأول يتخلله الفكر والإبداع المجسد في متون وشكل الاستطراد. الذي اتخذ صيغة الجنس الدرامي في بناء الحوار.

فحوارات الجاحظ كثيرا ما تعني بالتلوين الصوتي او الموسيقى التي تعتمد على السجع، وتأتي عفو الخاطر، والمزاوجة والترادف والجمل الاعتراضية في حوار مسرحي ومشاهد مسرحية في شكل بنائها ومضمون صياغتها، حتى وان لم يكن الجاحظ يقصد منها المسرح كجنس أدبي، إذ ان هناك مشاهد مسرحية في (البخلاء) مبنية على القص الحواري الذي يعبر عن هذا النوع من الأدب، ففي البخلاء مثلاً قصص (مريم الصناع, وشيخ النخالة, ومعاذة العنبرية) صيغت صياغة مسرحية خالصة، وكان الاستطراد فيها أداة من أدوات بناء الحوار الذي يتمتع بالواقعية والتشويق, وهذا ما عبرت عنه مسرحيـــة (الضارعات)[*] تعبيراً دقيقاً حيث عمد اسخيلوس الى إعطاء الدور الأكبر لحديث الكورس (الجوقة) في حواراتها

(60) ضيف, شوقي, مصدر سابق, ص65.

(*) ماساة الفها اسخيلوس عرضت اول مرة في اثينا حوالي (490 ق.م) ، ص540.

التي اتصفت بالاستطراد. في هذه المسرحية ثلاث جوقات. الأولى بنات (داناؤوس) والثانية بعض إتباع (الرسول المصري) والثالثة من بعض الوصيفات, إنهن الضارعات والثائرات في آن معاً. على هوانهن ويجعل تشردهن نوعاً من الوقوف في وجه القدر والعرف والحياة التنازلية والسلبية، مما يجعل حديثهن خالياً من الفعل؛ يوصف ويوعظ ويتضرع، فهي أناشيد اتصفت بالواقعية والتشويق حولتها صيغة الحوار الى كلام فني سريع الإيصال، اخذ عنه الجاحظ خصوصيات بنائه التعليمي والإرشادي والتشويقي كما هي حوارياته المبنية على هذا النسق. ففي قصة ((تمام بن جعفر))[61] في كتاب البخلاء يستطرد الجاحظ في البحث حيث ينتقل الحوار من موضوعة الى أخرى, فهو يتحدث في محاورته الأولى عن البطن والثانية عن الضرس، والثالثة عن الماء، والرابعة عن الأكل, ثم قول الشعراء وانتهى في استطراده الى محاورة (غلبة الطرب) وكل هذه المحاورات في بناء مسرحي آخاذ, ففي استطراده الأخير من هذه القصة الحوارية متعددة المقاطع والمواضيع يقول:

([61]) الجاحظ, البخلاء, قدم له وشرحه: عباس عبد الساتر, دار مكتبة الهلال, بيروت, 1998, ص155-160.

وشرب مرة النبيذ, وغناه المغني, فشق قميصه من الطرب فقال[*] المولى له (يقال له (المحلول) وهو الى جنبه).

المولـــــى - شق أيضا أنت , ويلك , قميصك

(المحلول له من الصفاة ما تميزه)

المحلول - لا والله لا أشقه, وليس لي غيره.

المولـــى - فشقه, وأنا أكسوك غداً

المحلول - فأنا اشقه غداً

المولـــى - أنا ما أصنع بشقك غداً؟

المحلول - وأنا ما أرجو من شقه الساعة؟

الـــــراوي - فلم اسمع بإنسان قط يقايس ويناظر في الوقت

الذي إنما يشق فيه القميص من غلبة الطرف

غيره وغير مولاه (المحلول).

(*) هذه المحاورة كما جاءت في البخلاء لم يغير او يحذف منها شيء سوى رفع مفردة (قال) ووضع بدلها صاحب القول ورتب شكل كتاباتها على نسق الحوار المسرحي.

فضلاً عن الاستطراد فان هذا المحور من المحاور التي عمد فيها الجاحظ الى إضفاء شيء من الترويح على المتلقي كما هو دأبه في المقاطع التي سبقته، فللهزل في كتابات الجاحظ شطر من الخصوصية انمازت فيه رسائله, وهذا بعد آخر من أبعاد الحوار المسرحي كما أكد (برجسون) في كتابه عن الضحك، حيث ان العقل الضاحك لا يمكن أن يضحك وحده، بل لابد من عقول تشاركه. وينبغي لهذا العقل ان يكون على صلة بعقول أخرى[62], وهذا مظهر من مظاهر النزعة الفنية الحوارية عند الجاحظ وهي مواصفات في الكلام، ان اللطيفة المضحكة تستجيب لعوامل سايكولوجية، المشاركة من الآخر التي تعطي دفعا حيويا في قول اللطيفة وصناعتها، إذ تتطلب أكثر من واحد كشكل من أشكال التواصل بالحوار وهذه تقنية مسرحية لم يسبقه إليها ناثر من العرب قبله، وكانت عنصرا بنائيا في رسائل الجاحظ وأدبه وخصيصة بنائية في تقنية الحوار المسرحي.

([62]) برجسون , هنري , الضحك, تر: سامي الدروبي وآخرون , دار الكتاب المصري , القاهرة , 1948 , ص15.

اللغة :

أكد الجاحظ في رسائله على مقومات اللغة الجمالية، في الصورة والإيقاع (القطع) والإشارة، والهيئة التي تعبر عن الحال، وكان ذلك خروجاً عن الذائقة العربية الثقافية، التي شكلت غموضاً عند بعض الدارسين، وتساؤلاً عند بعض النقاد العرب, إذ ان الذائقة الفنية للخصائص الشكلية والأسلوبية لمقتضيات الإبداع الأدبي عند العرب لم تألف الخوض والتنظير خارج حدود القواعد النحوية في الشعر والنثر والتفسير والحديث والرواية والأنواع النثرية المألوفة.. فالبيان هو التعبير، الذي له اشتراطاته في الأدب، وصفه (ابن جني) في تعريف اللغة حيث قال: ((أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم))[63] وهذا التعريف يتناول جانبين أولهما : الطبيعة الصوتية للغة؛ فاللغة ألفاظ، كلام له معنى. والجانب الثاني: هو الوظيفة الاجتماعية للغة والمتمثلة بنقل الأفكار والتعبير عن الأغراض الإنسانية، ويرتبط مفهوم (التعبير) بـ (البيان) الذي يعرفه الجاحظ بـ((اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى))[64].

---

(63) ابن جني, ابي الفتح عثمان, الخصائص, ج1, تح: محمد علي النجار, دار الكتاب العربي, بيروت, 1952, ص33.

(64) الجاحظ, البيان والتبيين,مصدر سابق، ص86.

استحدث الجاحظ قفزة نوعية في الأدب العربي في التعبير عن (التكوين الخارجي) المبني على اسلبة الجنس الدرامي، والمأخوذ من هيكلية الملاحم اليونانية وصيغ حواراتها، فالبيان هو إيصال المعنى بأبسط المفردات الدالة على الفهم بدلالة اللفظ وغير اللفظ وهي مختلف أنواع الإشارات المستخدمة- جسدية, لفظية, مظهرية- لإبراز مضمون الفكر وتكشف لك القناع عن المعنى، وهي خمسة أشياء: ((اللفظ, العقد, الإشارة, الخط, النصبة))[65].

فاللفظ والإشارة والعقد والخط والنصبة هي محاكاة جسدية، عنى بها الفن الدرامي، وهو ((فن بصري يتناول بالوصف، الطبيعة والحياة البشرية، عبر الحركات والإشارات والمشاهد والأزياء))[66].

وقد اقتربت مواصفات البيان عند الجاحظ من خصائص التعبير الدرامي كما نرى: فعناصر التعبير البياني عند الجاحظ هي:-

---

([65]) الجاحظ, البيان والتبيين , المصدر انفسه, ص76.

([66]) Altenbernd, Lynn and Lestiel, Lewis, OP,cit,P15.

اللفظ- الكلام :

أحياناً يكشف الجاحظ عن اقتباساته من أرسطو ويسمي أرسطو (صاحب المنطق) وقال في حديثه عن البيان ((قال صاحب المنطق : حد الإنسان: الحي الناطق المبين))[67], وقد أشار الى ان النطق بالصوت هو اللفظ فـ((الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف))[68], ومن هذا المنطلق ((في صدد المفهوم الأول –اللفظ- بذهب الجاحظ مع أرسطو))[69], إذ وصف الجاحظ (البلاغة) على أنها مفهوم البيان المقصور على لغة اللسان في اللفظ. أي الحوار في صيغة القصد والقول. ان لغة الجاحظ النقدية افتقرت الى بلوغ التعريف الاصطلاحي، حتى ان مفردة (بلاغة) وهي من أكثر المفردات رواجاً في كتبه لا تقترن عنده بتحديد[*] -أسوة بمفردات البحث الأخرى-.

---

(67) الجاحظ , البيان والتبيين, مصدر سابق, ص77.

(68) الجاحظ , البيان والتبيين, مصدر سابق ، ص79.

(69) عاصي, ميشال, مفهوم الجمالية والنقد في ادب الجاحظ, مؤسسة نوفل, بيروت, 1981, ص47.

(*) في كتاب (نقد النثر) المنسوب الى قدامه بن جعفر إشارة واضحة الى غياب هذا التحديد (نقد النثر ص66), وفي كتاب (الصناعتين) لأبي هلال العسكري وصف البلاغة في البيان والتبيين ص5 وغياب تحديدها.

ان عناية الجاحظ بفن القول، (الكلام– اللفظ) جعله يحدد العلاقة بين المتكلم والمستمع قائلاً: ((من لم يحسن أن يسكت لم يحسن أن يستمع، ومن لم يحسن الاستماع لم يحسن القول))(70), وهذا هو التسليم والاستلام في الحوار المسرحي، خصيصة من خصائص التمثيل على خشبة المسرح. وهو يعطي للحوار أبعاده الحقيقية بوصفه كلام يشترط السماع, وشروط القول فيه تستلزم سلامة النطق من شوائب الأداء وفساد اللفظ. فاللفظ: عملية صوتية حركية خارج النص أداتها الجسد, تتعلق بتقنية آنية(*) تعنى بالفن الأدائي الحركي(المسرح) .

وكانت شروط القول تستلزم سلامة النطق من شوائب الأداء وفساد اللفظ, حيث ((تخبر اللفظ في حسن الإفهام))(71), يؤدي الى الوضوح والإيجاز والوصول الى معنى ومحتوى الكلام الذي اشترط له مخارج صحيحة في التلفظ بعيدا عن الحبسة والتأتأة ومعوقات اللفظ الأخرى, بوعاء لغة التواصل الفني, الكلام الذي يستوعب الموضوع بإيجاز، وبآلية الوضوح من الفهم، مشيراً الى جواب (صحار) عندما سأله معاوية بحوار مسرحي يصيب الهدف:-

---

(70) الجاحظ, البيان والتبيين, مصدر سابق, ص114.

(*) ان الزمن في النص الـ مسرحي وهو محمول لغرض(حواري) بين شخصيات منتظمة في احداث (حبكة) يشير كله الى استخدام صيغة (المضارع) مركب ومتحول من الصيغ اللغوية الى الصيغ المسرحية بكل اجزائه البيانية للمشاهدة . المهدي، شفيق. ازمنة النص، المركز العلمي العراقي، دار مكتبة البصائر، بغداد، بيروت، 2011، ص48.

(71) الجاحظ, البيان والتبيين, المصدر السابق, ص89.

معاوية - ما تعدون البلاغة فيكم؟

صحار - الإيجاز

معاوية - وما الإيجاز؟

صحار - إن تجيب فلا تبطئ, وتقول فلا تخطئ [72]

هذه اللغة جاءت بصيغة حوار مسرحي تعبر عن الفهم لموضوعاتها، هي ما أشار إليها أرسطو في ((ان المأساة حتى بغير الحركات تأتي بنفس الأثر الخاص بها))[73], وهذا ما عبرت عنه قصة (محمد بن علي المؤمل) التي جاءت بأسلوب مسرحي كثيرا ما تغافله النقاد والدارسون, إذ ان كثيراً من رسائل الجاحظ جاءت تعبر عن الأسلوب المسرحي غير((إننا نغفل الأسلوب المسرحي الذي تحقق للجاحظ في كل نادرة فإننا وبحق نجد أنفسنا أمام خشبة مسرح تقوم عليها هذه الشخصيات وتنهض وتتحرك))[74].

فقصة (محمد بن علي المؤمل) [*] تكشف عن التكنيك العالي الإتقان في الفن المسرحي وجاء فيها:

([72]) المصدر نفسه، ص96.

([73]) أرسطو, فن الشعر, تر: عبد الرحمن بدوي,مصدر سابق, ص80.

([74]) الجاحظ, البخلاء, قدم له وشرحه: عباس عبد الساتر, دار مكتبة الهلال, بيروت, 1998, ص2.

([*])اثر الباحث في هذه الع ينة قصة (محمد بن علي المؤمل) ان لا يحذف أي كلمة من الحوار وان لا يضيف شيئاً عدا نهاية الحوار الأول (لأبي المؤمل) وهو خمسة اسطر, استطراد لأمثلة وجدها الباحث ليست ضرورية هذا أولاً وثانياً رفع الباحث مفردة قال وقلت ووضع بدلها اسم المتحدث.

أبو عثمان - أراك تطعم الطعام وتتخذه

وتنفق المال وتجود به

وليس بيـــن قلة الخبز وكثرته

كثير ربح

الناس يبخلون من قل عدد خبـــــزه

ورأوا ارضاً خوانة

وعلى أني أرى جماجم من يأكل معك،

أكثر من عدد خبزك وأنت لو لم تتكلف

ولم تحمل على مالك بإجادتـــــــــــــــه

والتكثير منه،

ثم أكلت وحدك لم يلمك الناس

ولم يكترثوا لذلك منك

ولم يقضوا عليك بالبخل

ولا بالسخاء،

وعشت سليماً موفوراً.

ابن علي المؤمل - يا أبا عثمان أنت تخطئ

وخطأ العاقل أبداً يكون عظيمـــــــاً

وان كان في العذر قليلاً

لأنه إذا اخطأ خطأ بتفقه وإحكـــــــام

فعلى قدر التفكر والتكلف

يبعد من الرشاد

ويذهب عن سبيل الصواب

وما اشك انك قد نصحت بمبلغ الرأي منك

ولكـــن حق ما خوفتك

وانه مخوف

بل الذي أضع أدل علـــى سخـــــــاء النفس

بالمأكل

وأدل على الاحتيال ليبالغوا

لان الخبز إذ كثـــر على الموائد

ورث ذلك النفس صدودا

ولان كل شيء من المأكول وغير المأكول

إذا ملأ العين ملأ الصدر

وفـــــي ذلك موت الشهــــرة,

وتسكين الحركة(...)

ولكان الأقل منهم أن يجربوا

ذلك المرة والمرتين

وان لا يقضوا علينا بالبخـــل دون أن يروه

فإن كانوا محتشميـــــن

وقد بسطناهم وساء ظنهم بنا

مع ما يودون مـــن الكلفة لهم

فهؤلاء أصحــاب تجن وتسرع

وليس في طاقتي أعتــــــــــاب

المتجني ولا رد المتسرع.

أبا عـــــان - قد رأيت أكلهم في منازلهم

وعند إخوانهم في حالات كثيرة

ومواضع مختلفة

ورأيت أكلهم عندك

فرأيت شيئا متفاوتاً وامراً متفاقماً

فأحســب ان البخل عليهم غالب

وان الضعف لهم شامل

وان سوء الظن إليهم خاصة (..)

فان أحببت ان تمتحن ما أقول

فدع مواترة الرسل والكتب

والتغضب عليهم

إذا ابطأوا ثم انظر.

ابن علي المؤمل- فان الخبز إذا كثر على الخوان

فالفاضل مما يأكلون

لا يسلم من التلطخ والتغميز والجرذقة

العمرة والرقاقة المتلطخة

لا اقدر أن انظر إليها

واستحي أيضا من عادتها

فيذهب ذلك الفضـــل

باطلا والله لا يحب الباطل.

أبا عثمـــان - فان ناساً يأمرون بمسحه

ويجعلون الثريدة منه

فلو أخذت بزيهـــــــم

وسلكت سبيلهم

أتى ذلك على ما تريد وتزيد.

ابن علي المؤمل - أفلست اعلم كيف الثريدة

ومن اي شيء هي؟

وكيف امنـــــع نفسي التوهم

وأحول بينهم بين التذكير؟

ولعل القوم ان يعرفوا

ذلك على طول الأيام

فيكون هذا قيحاً.

أبا عثمـــــان - فتأمر به للعيال

فيقوم الحواري المتلطخ

مقام الخشكار النظيـــــــــف

وعلى ان المسح والدلك

يأتي على ما تعلق به الدسم

ابن علي المؤمل - عيالي يرحمك الله عيالان:

واحدا عظمه عن هذا وارفعه عنه

وأخر لم يبلغ عندي ان يترف بالحواري

أبا عثمـــــان - فأجعل إذا جميع خبزك الخشكار

فان فضل ما بينه وبين الحواري

في الحسن والطيب

لا يقوم بفضل ما بين الحمد والذم.

ابن علي المؤمل - فهنا هنا رأي

اعدل الأمور واقصدها

وهو انا نحضر هـــــذه

الزيادة من الخبز

على طبق ويكون قريبا

حيث تناوله اليـــــــد

فلايحتاج احد مع قربه منه

الى أن يدعو به

ويكون قربـــــــــه

من يده كثرة على مائدته.

أبا عثمـــان - فالمانع من طلبه

هو المانع من تحويله

فاطعمني واخرج هـــــــــذه

الزيادة من مالك كيف شئت

واعلم ان هذه المقايسة

وطول هــــــذه المذاكرة

آخر علينا مما نهيتك عنه

وارتك على خلافه

(فلما حضر وقت الغداء

صوت بغلامه

وكان ضخماً جهير الصوت

صاحـــب تقعير وتفخيم وتشويق وهمز

وجزم)

ابن علي المؤمل - يا مبشر, هات الخبز تمام عند الرؤوس.

أبا عثمـــــان - ومن فرض لهم هذه الفريضة؟

ومن جزم عليهم هذا الجـــــــــــزم؟

أرأيت إن لم يشبع احدهم رغيفه

أليس لابد له من أن يعول على

رغيف صاحبه او يتنحى عليه بقيه

ويعلق يده منتظرا للعادة؟

فقد عاد الأمر

وبطل ما تناظرنا فيه

ابن علي المؤمل - لا اعلم إلا ترك الطعام البتة

أهون علينا من هذه الخصومة.

أبا عثمـــــان - هذا ما لاشك فيه

وقد علمت عندي

بالصواب وأخذت لنفســك

بالثقة إن وفيت بهذا القول[75].

([75]) الجاحظ, البخلاء, قدم له وشرحه, عباس عبد الساتر,مصدر سابق، ص127- 131.

ان الشكل البياني لهذا الحوار هو شكل مسرحي. افتقره الأدب العربي قبل الجاحظ الى أن يحظى به، ولم يكن صيغة أدبية في السرد العربي النثري إنما فرز الجاحظ بلاغة الكلام في صحة لفظه في صياغة مسرحية لا غبار عليها, فهو القائل ((أن لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه فلا يكون لفظه الى سمعك اقرب من معناه الى قلبك))[76]. ان التأكيد على المعنى دون اللفظ هو سمة مسرحية من سمات الحوار فقد أكد (مارتن أسلن) على ان للكلمات شان ثانوي[77], فهي تشير الى المعنى وتصوره أي ان اللفظ يسوق المعنى الى القلب أقرب الى السمع.

وقد يكون للدارسين العرب مثل هذا التوجه فالقزويني مثلا يقول: ((ان كل محسن بديعي لا يكون له نصيب في الجمال إلا إذا كان المعنى هو الذي يتطلبه ويؤدي اليه))[78], غير ان القزويني بكل محسن بديعي هو النص المبني على الكناية والتشبيه والمجاز والوصل والفصل والتكرار. ذلك النص المبني نثريا على القواعد النحوية الصرف التقنية اللغوية الخالصة وليس النص المبني على جمالية اللفظ والإشارة والنصبة والعقد والخط، التي تمثل التقنية الحركية خارج النص.

([76]) الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مصدر سابق, ص115.

([77]) اسلن, مارتن, تشريح الدراما,تر: عبد المسيح ثروت, س51, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1978, ص14.

([78]) ينظر: القزويني, الخطيب, الإيضاح, تح: محمد محيي الدين عبد الحميد, القاهرة, (د.ت).

أ- الإشارة:

بحث النقاد فيما يمكن أن نسميه بـ(الدلالة العامة) او (الإشارات والرموز) ويقصد بها دلالة الأشياء على الماهيات والأفكار بطرق مختلفة –الحركات مثلا- ومن ضمنها ايضاً الطرق اللغوية بالمعنى التقليدي لهذه العبارة. ويؤلف علم الإشارات[79], جزءاً مهماً من الدراسات الدلالية الحديثة. وجعل بعضهم اللغة جزءاً من علم الإشارات العام[80], وتوسع علم المعاني او (علم الدلالة العام) من خلال البحث في هذا الحقل من حقول المعرفة الأخرى.

استعمل الجاحظ كلمة (البيان) بمعنى الإيصال الدلالي العام الذي يشتمل على الإيصال اللغوي وغيره [81]

([79]) ينظر: ابو هلال العسكري, الصناعتين, تح: علي محمد البجاوي ومحمد ابي الفضل ابراهيم, مطبعة عيسى الباجي الحلبي, القاهرة, 1971, ص14.

([80]) ابن رشيق القيرواني, ابو علي الحسن, العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده, تح: محمد محيي الدينعبد الحميد, القاهرة, 1934, ص124.

([81]) السيوطي, جلال الدين عبد الرحمن, المزهر في علوم اللغة وانواعها, تح: محمد احمد جاد المولى واخرين, مطبعة الحلبي, ج1, القاهرة, (د.ت), ص405.

وهذا تنبيه من الجاحظ لأحد المعايير الأساسية للمنهج الوصفي الحديث . فالبيان في تعبيره يرادف (الإشارة) في تعبيرنا اللغوي المعاصر، وهو كل ما يوصلنا او يوصل غيرنا لإفهام شيء او تفهمه، كالرموز وعلامات الدخان وقرع الطبول وإشارات الجسد الحركية، فضلاً عن الإيصال اللغوي بالألفاظ والتراكيب والنبر على المقاطع مما يسمى بالدلالة الصرفية – الصوتية، والسياق وأنماط الجمل واختلافاتها الدلالية الدقيقة، ونحو هذه الأمور التي لها علاقة بالاستخدام اللغوي[82], والبيان عند الجاحظ هو تلازم أشاري تعبير جسدي مع اللفظ حيث قال: ((وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان، مع الذي يكون مع الإشارة من الذل وشكل ((دل المرأة وغنجها وغزلها) والتقتل – او الاختيال – والتثني- أي اتخاذ الهيئة المراد التعبير عنها))[83]، فالإشارة كإيصال دلالي عام لم تقتصر على الإيصال اللغوي كما جاء في مفهوم (دي سوسير)

([82]) زوين, علي, منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الـ حديث, سلسلة كتب الشهر, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986, ص139-140.

([83]) الجاحظ, البيان والتبيين, مصدر سابق، ص83.

في (علم اللغة العام) ولم تقتصر أداتها على اللغة او اللفظ إنما جاءت أداة الإشارة[84]؛ الحركات الجسمية التي تعبر عن حاجات النفس ولاسيما الإشارة باليد ومكثفة لأبعاد اللسان، وكاشفة لما يستطيع اللفظ أن يبوح بسره في حال من الأحوال [85], ذلك ان اللفظ بين أهم الأجزاء التزينية في الخطبة وهو يقترب من أرسطو حيث قال: ((من بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزينات))[86].

والإشارة واللفظ شريكان, وما أكثر ما تنوب الإشارة عن اللفظ , اقترب الجاحظ في هذا من الحركة المسرحية تحت عنوان الخطابة, ذلك ان مواصفات الخطابة هي: ((إذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن))[87], وهذا يجعل الحديث يذهب الى ان الجاحظ استعار آلية الحركة المسرحية لتزيين خصائص الخطبة.

([84]) ينظر: الجاحظ, البيان والتبيين, مصدر سابق، ، ص77.

([85]) الجاحظ, الحيوان, مج1 , تح: محمد باسل عيون السود, ط1, دار الكتب العلمية, بيروت, 1998, ص41.

([86]) أرسطو, فن الشعر, تر: عبد الرحمن بدوي, مصدر سابق، ص22.

([87]) الجاحظ, البيان والتبيين , المصدر السابق, ص203.

وهذا واضح من ابتعاد مواصفات الخطابة عن البيان الحركي الذي يتحدث عنه حيث قال: ان الخطبة ((التي لم تكن توشح بآيات من القرآن ولم تكن تزين بالصلاة على النبي, كانت تسمى الشوهاء، آما التي لم تكن تبدأ بالتمجيد وتستفتح بالتمجيد فقد كانت تسمى بتراء))(*)(88)، والخطبة التي حدد حليتها الإعراب (89), لم توافق الكلام البسيط والمحاورة التي تخلو من المحسنات والتي ترمي الإشارة باليد والرأس والعين والمنكب، والسيف والعصي والسوط (90), وللرجز والتحذير وهذا مبلغ للإشارة ابعد من الصوت. أي ان الحركة التي تأتي مع الصوت أبلغ في توصيل المعنى من الصوت نفسه؛ فالغنج والجزع وما يفصح من حركة الجوانح هي أبلغ عند المتلقي من الصوت. وهذا بعد مسرحي لم يكن قبل هذا, وقد انطلق الجاحظ من نقطة الشروع الأولى للمسرح اليوناني، حيث كانت أولى خطوات تطور المسرحية (التراجيديا) اليونانية بدأ فيها (سرد) المواقف يتحول لأول مرة الى (حوار).

(*) الخطبة البتراء: ان مفهوم (البتراء) في البيان والتبيين كما ذكرها الجاحظ ليس صحيحاً, فقد قال رسول الله صلى الله عليه وآله : لا تصلوا علي الصلاة البتراء, قالوا وما هي الصلاة البتراء يا رسول الله ؟ قال (صلى الله عليه وآله) من يصلي علي ولم يصلي على اهلي , فالخطبة البتراء : هي الخطبة التي لايصلي فيها الخطيب على محمد وآل محمد صلى الله عليهم.

(88) الجاحظ, البيان واالتبيين, مج2, المصدر نفسه, ص6

(89) الجاحظ, البيان والتبيين, المصدر السابق, ص44- 54.

(90) ابو ملحم, علي, في الأسلوب والأسلوبية, دار مكتبة الهلال, بيروت, 2010, ص82.

وقد كانت بداية هذا التطور على يد شخص اسمه (تيسبيس) عاش في (أثينا) في أواسط القرن السادس ق.م وأراد أن يعطي الأناشيد الجماعية التي كانت تنشد في العروض (الديثيرامبية) شيئاً من التشويق عن طريق (التجسيد) وبهذا التطور تحول سرد مجموعة المنشدين او الكورس للحديث بشكل مباشر الى حوار مباشر بين رئيس الكورس وبين من يقوم بدور الشخصية المطلوبة, ثم بدأت الحركة لاسبقيتها على الصوت، ولذا نجد لأول مرة ان هناك تدريباً على الحركة, وان هناكم مدربين ومتدربين. ولو استمر هذا النسق من الاهتمام ولو لم يتميز الإبداع العربي بالتنطع – خطوة هنا وأخرى هناك- لعرفت العروض المسرحية منذ ذلك الوقت. يقول الجاحظ ((مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن جلبة بن محرمة السكوني وهو يعلم فتيانهم الخطابة, فوقف (بشر) فظن انه وقف ليستفيد او ليكون رجلا من النضارة))[91]، وهذا اعتراف واضح ان الفتيان المتدربين يتدربون على الحركة ودوافعها وكيفياتها، وليس التدريب على اللغة او القول لان بشر بن المعتمر كان زاهداً عابداً، راوية للشعر, وأستاذاً للناظرين والمتكلمين [92], في وقت كان (يعقوب بن إسحاق)(ت 873م) قد ترجم كتاب (فن الشعر)لأرسطو.

([91]) سلام, محمد زغلول, تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجري, دار المعارف بمصر, القاهرة, 1964, ص252.

([92]) سلام, محمد زغلول, المصدر السابق, ص254

ب- النصبة:

هي ذلك الامتلاء الروحي، أي الهيئة التي يكتمل فيها المعنى، هي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد, فالصامت ناطق من جهة الدلالة, وهي دلالة صورية خارج النص، يستوعبها المتلقي وقد وصفها (هيجل) وصفاً دقيقاً حين قال: ((الحال ان الشعور الذاتي يقضي مباشرة في التمثيلية الى التعبير عنه بالعمل, مما يوجب أن تكون حركة الإيماءة والتأثير، التي يسهم الكلام في توكيد تعبيرها الشخصي وفي جعلها أكثر فردية وكمالاً ،منظورة للعيان وفي متناول الإدراك(...) وحيث يدفع الفن بحركة الإيماء والتأثير الى درجة يمكنه معها أن يستغني عن مؤازرة الكلام، يكون قد وصل الى فن التمثيل الإيمائي الذي يحول الحركة الإيقاعية للشعر الى حركة إيقاعية تصويرية للأعضاء))[93].

وقد وصف الجاحظ هذا الوصف في تعريفه ((للنصبة) في كتاب البيان والتبيين قائلاً: ((أما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد))[94],

(93) هيجل, فن الشعر, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, (د.ت), ص113.
(94) الجاحظ, البيان والتبيين , المصدر السابق, ص81.

وقد أشار في المصدر نفسه الى ان ((الصامت ناطق من جهة الدلالة))[95], وهذا بيان حركة الجسد وهيئته من ناحية الشكل وتعبير وضعياته, فهيئة الشخصية متى دلت على معنى فقد اخبر عنه وان كان صامتاً، لان منظر الشخصية دال، عبر عنه أرسطو في (فن الشعر) حيث أعطى للمنظر أهمية كبيرة بوصفه احد العناصر الستة التي تتكون منها المأساة[96], ولان الدلالة والمعنى تشكل عند الجاحظ ظاهرة بيانية، جعلها من وضوح الإشارة تكتنز المعنى في هيأتها او الحال التي عليها مما اصطلح على هذه الدلالة بـ(النصبة) وهي تقنية حركية أدائية تتعلق بالشخصية خارج النص جعلها من الدلالات الظاهرة بما تحمل من معنى خفي لتكون بياناً, فيقول الجاحظ: ((على قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة الدخل يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان انفع وانجح، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان))[97]، والتلبس الكامل لمعنى الفعل الذي تحدده الرؤيا في حركات الشخصية وأدائها لتكون مظهرا ناطقاً ولو كان صامتاً، فالمظهر او المنظر او النصبة، هو عنصر مهم من عناصر المسرح كما حدده أرسطو. وعده أهم عناصر الدراما الستة، كما حدده الجاحظ احد أهم عناصر البيان الخمسة.

(95) الجاحظ, البيان والتبيين, المصدر السابق, ص80.
(96) أرسطو, فن الشعر, تر: شكري محمد عياد, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, 1967, ص50.
(97) الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, 1960, ص75.

ج- الخط:

من دون أن يرجع الدارسون الى مصادر الجاحظ الرئيسة التي استمد منها مفاهيم مصطلحاته، أكدوا على خصوصيتها, فهذا (السامرائي) في تعليقه على مصطلحات الجاحظ يقول:((ان للجاحظ معرباته الخاصة))[98], واطرى كثيراً على استعماله للمصطلحات في ((اللفظ الأعجمي الدخيل مما عربه العرب ومما لم يعربوه))[99], واختلفوا في معنى المصطلحات. سنقف أولاً على ان بعض المصطلحات لفظ اعجمي دخيل. افتقرت لغة الجاحظ الى بلوغ التعريف الاصطلاحي لها, ومن هذا الموقف يأتي الاختلاف، فقد اعتقد (عاصي) ان الجاحظ في ذكره هذا المصطلح (الخط) يتحدث عن القلم او التدوين [100] وهذا إرباك واضح، فشواهده تقارن بين الكتاب الذي يقرأ واللسان، وهذا خطل في تعريف مصطلح (الخط). أما السامرائي فكاد أن يقترب من المعنى عندما عرف (أصحاب الرجز والخط)

([98]) السامرائي، ابراهيم، من معجم الجاحظ، سلسلة المعاجم والفهارس(44) منشورات وزارة الاعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص24.

([99]) المصدر نفسه، , ص10.

([100]) عاصي, ميشال, مفهوم الجمالية والنقد في ادب الجاحظ, مؤسسة نوفل, بيروت, 1981, ص48-49.

بقوله ((المراد بـ (الخط) في كلام الجاحظ ضرب من ضروب الكهنة، وجاء في (اللسان): قال ابن عباس: هو الخط الذي يخطه الحازي، وهو علم قديم تركه الناس, قال : يأتي صاحب الحاجة الى الحازي فيعطيه خلوانا فيقول: اقعد حتى اخط لك وبين يدي الحازي غلام له، معه ميل له ثم يأتي الى ارض رخوة فيخط الأستاذ خطوطاً كثيرة بالعجلة لئلا يلحقها العدد, ثم يرجع فيمحو منها على مهل خطين، فان بقي من الخطوط خطان، فهما علامة قضاء الحاجة والنجح, قال : والحازي يمحو وغلامه يقول للتفاؤل: ابني عيان، أسرعا البيان))[101].

فالخط هو البناء المحكم والخطوط المدروسة التي ترسم متلازمة وبعناية، ولها ابتداء ونهاية، يرسمها الحازي ضمن قياساته ويمسح منها بالتدريج ليصل الى نتيجة النجح الذي يقصد. يقابل هذا في الأدب اليوناني هو (الحبكة) تلك الخطوط العريضة التي ترسم لشد سير الفعل, أي الإناء الذي تصب فيه الأحداث، لتسير خطوط العقدة متلازمة وصولاً الى الحل.

([101]) السامرائي، ابراهيم، مصدر سابق، ص128.

فـ(الخط) هو (الحبكة)(plot) من الفعل حبك و(حبك) الشيء – حبكاً : احكمه يقال : حبك الثوب أجاد نسجه، وحبك الحبل : شد فتله، وحبك العقدة: قوى عقدها ووثقها، وحبك الأمر: أحسن تعبيره [102], هو ما يرسمه الحازي من خطوط على الأرض وما تعطي هذه الخطوط من قوى كهنوتية في شد المتلقي وما يقوم به الغلام من محو لهذه الخطوط حتى يصل الى بقاء خطين تحددان هدف هذا الأحكام, يوضح لنا الروائي الانكليزي أي. أم فورستر(Forster) الحبكة فيقول ((مات الملك فماتت الملكة حزناً عليه فتلك حبكة))[103],هذا الفعل المخطط له والمحسوب وما تفعله الشخصيات، وما تصل إليه من نتائج في قضاء حاجة المتلقي مع الشد وإحكام وحساب عدد ومسافات هذه الخطوط هو ما يطلق عليه في الأدب اليوناني بـ(الحبكة) التي اعتبرها أرسطو أعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا[104], فالحبكة هي: ((ترتيب الأحداث على وفق السبب والنتيجة(...) وكل مشهد ينمو منطقيا من المشاهد التي سبقته))[105]. فلم يشير الجاحظ في مصطلح الخط إلاّ الى ضبط وبناء أواصر الكلام والحركة وجمع خيوط الحدث بآنية واحدة، وقد وصفه بأوصاف عديدة:((ان الخط هو من منافع اليد التي لا تحصى مآثرها))[106].

([102]) انيس ، ابراهيم واخرون. المعجم الوسيط، ج1، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1972، ص153.

([103])Forster, E, M, Aspects of the Novel (HarmondsWorth ,peinguin Books LTD), 1927.p.128

([104]) أرسطو, فن الشعر, تر: مصدر سابق، ص103.

([105])Benedetti, Robert, The Actorat work, op, cit.p.26

([106]) عاصي، ميشال, مفهوم الجمالية والنقد في ادب الجاحظ, مؤسسة نوفل, بيروت, 1981, ص49.

فهو لا يعني شكل الحروف الجمالي من منافع اليد لان هذا لم يكن هدفاً، إنما أراد أن يؤكد حركة اليد في كشف المعنى، والخط هو الحساب الدقيق وضبط حركة التخطيط بما تشير الى مفهوم ضبط الفعل الدرامي في التنظير الأرسطي، لحبكته الدرامية وهو المفهوم الذي لم يستطع الجاحظ أن يعبر عنه بملء شدقه ذلك لان البيئة العربية لم تعرف الدراما.

اسلبة المصطلح الدرامي:

هناك بعض المصطلحات في أدب الجاحظ، لم يجد لها الباحث، مفاهيم واضحة عند الجاحظ. ولم يقف عندها النقاد او من جاؤا بعده بالفهم والإيضاح. ومن هذه المصطلحات : الابتداء, القطع, التعقيد وغيرها.

الابتداء والقطع:

لقد وصف الجاحظ الابتداء والقطع بالجودة والبراعة، وهما مصطلحان متلازمان، إلا انه لم يعن قط بتوضيح مدلولهما، وكثيراً ما أعطى هذين المصطلحين اهتماما جمالياً بالغاً في أكثر من موقع من كتاباته, ولم يقف العرب على هذين المصطلحين من قبل. ولا على ماذا أراد أن يقول غير ما وجدوه من النزر القليل مما علق عليه في قول (شيبة) فمما أورده الجاحظ لـ(شبيب بن شيبة) عن لسان (صالح بن خاقان)

يقول: ((حدثني صالح بن خاقان، قال : قال شبيب بن شيبة : الناس موكلون بتفصيل جودة الابتداء، وأنا موكل بتفصيل جودة القطع، وبمدح صاحبه (...) فقال شبيب: فأنا ابتليت بمقام لابد لك فيه من الإطالة، فقدم أحكام البلوغ في طلب السلامة من الخطل))[107], ففي الشطر الأول من القول (مقام لابد فيه من الإطالة) وهو الابتداء, والشطر الثاني يقول(طلب السلامة من الخطل) وهو القطع

([107]) الجاحظ, البيان والتبيين , مصدر سابق, ص112.

أ-الابتداء:

كثيراً ما يأتي في الآداب العربية (الاستفتاح) او (التصدير) مفردتين مترادفتين بمعنى (الابتداء)[108], يقول ابن رشيق ((ان الابتداء يدل على البيت الأول من القصيدة, او على الفقرة الأولى من البيت الأول, في حين ان الابتداء في النثر هو الفقرة الأول الجملة الأولى التي يفتتح بها الكلام المنثور))[109], وذهب أبو هلال العسكري الى مثل ذلك [110], وفي معجم الجاحظ علق (السامرائي) على مفردة (بدء) ولم يعلق على مصطلح (الابتداء) وقال: ((البدي, بالتشديد، الأول منه حديث (سعد بن أبي وقاص) قال يوم الشورى : الحمد لله بديا ومنه ايضاً قولهم : افعل هذا بادئ بدي أي أول كل شيء))[111], إنما حمد الله بديا, ذلك هو حمد على ابتداء خلافة ابو بكر الصديق بعد أن نصب في سقيفة بني ساعدة بوصف سعد بن أبي وقاص قائداً عسكرياً من الصحابة

---

(108) عاصي, ميشال, مصدر سابق, ص98.

(109) ابن رشيق القيرواني, ابو علي الحسن, العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده, تح: محمد محيي الدين عبد الحميد, القاهرة, 1934, ص216.

(110) عاصي, ميشال, مصدر سابق, ص99- 100.

(111)السامرائي، ابراهيم، مصدر سابق, ص24.

يخشى أن تندلع الفتنة بعد رسول الله صلى الله عليه وآله, ويرى الباحث ان (سعد بن أبي وقاص) ليس اديباً وان الابتداء لا يشير الى مصطلح القصيدة التقليدي ولا الى الفقرة الأولى من النثر مما ذهب إليه النقاد العرب؛ فيحتاج الى شيء من الروية.

ان الابتداء في قول الجاحظ، يمكن ان يكون بناء على ما تقدم؛ مستلاً من الأدب اليوناني أي هو (الاستهلال) في الأدب اليوناني أي (الوضعية الأساسية) التي تهيئ في الدراما لتقديم الشخصيات والحدث, ((فالمشاهد التي تسبق الحدث (الوضعية الأساسية) ترتبط كل حلقة من حلقاتها وكل لمسة من لمساتها وكل عبارة، ارتباطاً عضوياً بالحدث. ويجري التلميح الى ذلك في الوضعية الأساسية التي يشكل تطورها الحدث نفسه, ذلك لان الوضعية الأساسية لا تنطوي إلا على ما يمكن تحقيقه بالحدث))[112], سمى بعض النقاط ما تبتدئ به المسرحية بـ(التقديم) او (العرض)[113],

---

([112]) كوركينيان, م, س, موسوعة نظرية الأدب, الدراما, تر: جميل نصيف التكريتي, دار الشؤون الثقافية العامة, ط2, بغداد, 1986, ص15-16.

([113]) حمادة ابراهيم, طبيعة الدراما, دار المعارف, س26, 1978, ص20-21.

وتحدث أرسطو عن هذا الجزء من المسرحية في أثناء حديثه عن الأجزاء الكمية للمأساة، وعد التقديم جزءاً لا ينفصل عن الإطار العام للمسرحية, واصفاً إياه بأنه ((كل الجزء الذي يسبق مدخل الجوقة الباردوس))(114), وهو مقدمة العمل الدرامي وسماه (البرولوج) , أما (روبرت) في وصفه لبنية الفعل الدرامي، فسمى المرحلة الأولى من تصاعد الفعل – مرحلة الاستهلال – بـ(Exposition) (العرض)(115), ووضع الزيدي مخططاً لدراسة بنية المسرحية (Structure of play) وابتداء في المرحلة الأولى بـ (Information) (المعلومات)(116), وقد أطلق (التنبرند ولويس) على المرحلة الأولى من العمل الدرامي اسم ((الموقف التمهيدي))(117), ان الجاحظ استعار المفاهيم اليونانية المتعلقة بجماليات الفن الدرامي، وعمل على اسلبتها خلف عنوان الخطابة، ولعدم معرفة العرب للفن الدرامي , بدأت المصطلحات المستعملة تبدو بشكل رائق غير مستقر، لا تثبت على حال حتى شكلت مدلولات هذه المصطلحات غموضاً استمر لعهد قريب.

---

(114) أرسطو, فن الشعر, مصدر سابق، ص127.

(115)Hilliard, Robert. Writing for Television and Radio, New York, 1979.p.366.

(116)AL- Zaidy, Abdul – Mourcel, How to find out them in Shakespeares plays.p.124.

(117)Altenbernd , Lynn and Lestiel, Lewis, OP, Cit.p.17.

إلاّ ان الدارسين عنوا بالوضعية الأساسية وما ابتدأته من تنويهات وما تختلف فيه عن الحدث الملحمي، معتمدين على ما هو منجز من أدب ملحمي (الالياذة) و(الاوديسة) لـ(هوميروس)(حوالي القرن العاشر ق.م) ومؤسسين على ما كتب من اعمال كبيرة لعباقرة الأدب المسرحي (اسخيلوس)(525-456 ق.م) و(سوفوكليس)(496- 406 ق.م) و(يوربيدس)(484-406 ق.م) فالابتداء او الوضعية الأساسية هي: ((تهيئة جو المسرحية وتقديم الشخصيات))[118], ويهيئ الابتداء لقول الموضوع كما تهيئ الوضعية الأساسية لنقطة انطلاق الفعل, وهذه النقطة تأتي بعد الاستهلال وبعد عرض الجو العام، والتعرف بالشخصيات الرئيسة , فالاستهلال مثلاً او الابتداء- حسب الجاحظ- في مسرحية (مأساة اورست) (الصافحات) لـ(اسخيلوس) وعلى لسان الكاهنة التي تدخل المعبد وتخرج منها مهولة، تصف لنا (اورست) القادم من (دلف) وتطارده (الايرينييات) ربات العذاب[119], يشير الاستهلال الى تشخيص قوى الصراع، وهذا أول ما تبتدئ به المسرحية , أما (يوربيدس) فقد كان استهلال مسرحياته بقطعة سردية فردية (مونولوج) طويل يوضح فيه الأحداث السابقة كما في قصة مقتل (اكاممنون) بعد عودته من حرب طروادة بتدبير من زوجه (كلمنسترا) وابن عمه (ايجستوس).

([118]) مـ اركس, ملتون, المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها, تر: فريد مدور, دار الكتاب العربي, بيروت, 1965, ص87.

([119]) اسخيلوس, مأساة اورست, الصافحات, تر: لويس عوض, دار المعارف بمصر, القاهرة, 1968, ص29.

إذا كان الابتداء في الأدب اليوناني يخص الجنس الدرامي على وجه التحديد، والذي يعنى تهيئة جو المسرحية العام وتقديم الشخصيات، سيكون من المؤكد إذا ما نقل هذا المصطلح الى جنس آخر كالشعر مثلاً, سيسبب ارباكاً واضحاً في المفاهيم، إذ ان البيئة الثقافية المستقبلة لا تمتلك أرضية صالحة للمعايشة , ولذا يكون من الصعوبة بمكان فهم هذا المصطلح او استعماله كما يجب, ففي الجزء الأول من رسائل الجاحظ في الرسالة الأولى (مناقب الترك) جسد الجاحظ تهيئة الجو العام لهذه المناقب ورسم في التمهيد شخصيات الحوار وربط كل ما ابتدأ به في هذا التقديم من وصف مع كل جزء من أجزاء الحوار وفضل الكلام ومزيته في صناعة هذه المناقب حيث كانت اسلبة للمصادر اليونانية من حيث الشكل في حواريات (هوميروس) والقواعد الدرامية لـ(فن الشعر) لأرسطو لم يسبقه احد إليها , وقد جاء هذا في مناقب الترك- فضلاً عن أعماله الأخرى-[*] وجاء فيها:

الـــــراوي - حدثني عبد الملك بن صالح عن أبيه (صالح

بن علي)

ان خاقان ملك الترك واقف مرة (الجنيد بن

عبد الرحمن)

أمير خراسان، وقد كان الجنيد هاله أمره،

(*) استعضنا عن الجاحظ بـ (الراوي). لم نغير شيئاً من المتن الا ان نكتب اسماء الشخصيات بدل الـ (قال).

افزعه شأنه، وتعاظمه جموعه، وجمعه،

وضاق به.

وفطن به خاقان، وعرف ما قد وقع فيه .

فأرسل إليه.

خاقان ملك الترك - إني لم أقف هذا الموقف وامسك هذا الإمساك

وأنا أريد مكروهاً فلا ترع

لو كنت أريد غلبة او مكروهاً لقد كنت

انتسفت

عسكرك انتسافاً أعجلك فيه عن الروية

وقد أبصرت موضع العودة.

ولولا أن تعرف هذه المكيدة

فتعود بها على غيري من الأتراك.

لعرفتك موضع الانتشار والخلل والخطأ في

عسكرك

وتعبيتك

وقد بلغني انك رجل عاقل

وان لك شرفاً في بيتك وفضلا في نفسك،

وعلماً بدينك.

وقد أحببت أن اسأل عن شيء من أحكامكم

لأعرف به مذهبكم

فأخرج الي في خاصتك لأخرج إليك وحدي.

واسائلك عما احتاج اليه بنفسي.

فلا تحتفل ولا تحترس فليس مثلي من يغدر،

وليس مثلي من يؤمن من نفسه, ومن

فكره، وكيده

ثم ينكث بوعده

نحن قوم لا نخدع بالعمل

ولا نستحسن الخديعة إلا في الحرب.

ولو استقام أمر الحرب بغير خديعة

لما جوزنا ذلك لأنفسنا.

الـــــــراوي - فأبى الجنيد أن يخرج إليه إلا وحده في
فصلا
من الفصول وقال :
الجنيد بن عبد الرحمن - سل عما
أجبت
فإن كان عندي جواب أرضاه اجبتك
وإلا أشرت عليك بمن هو أبصر بذلك
مني.

خاقان ملك التـرك – ما حكمكم في الزاني ؟

الجنيد بن عبد الرحمن– الزاني عندنا رجلان:
رجل دفعنا إليه امرأة تغنيه عن حرم
الناس
وتكفه عن حرم الجيران
ورجل لم نعطه ذلك

ولم نحل بينه وبين ان يفعل ذلك

لنفسه.

فأما الذي لا زوجة له

فانا نجلده مائة جلدة ونحضر لذلك

الجماعة

من الناس لنشهره ونحذره به

ونغر به في البلدان

لنزيد من شهرته وفي التحذير منه

ولينزجر بذلك كل من

كان يهم بمثل عمله

فإما الذي قد أغنيناه فانا نرجمه(*)

بالجندل حتى نقتله .

خاقان ملك التــرك – حسن جميل وتدبير كبير ,

فما قولكم في الذي يقذف

(*) خمس ايات للرجم في كتاب الله سبحانه، كلها جاءت بمعنى الطرد بمقت وذلة، ولم تكن بالمعنى الذي ذكره الجاحظ على لسان الجنيد.

عفيفا بالزنا ؟

الجنيد بن عبد الرحمن – يجلد ثمانين جلدة ولا نقبل له شهادة

ولا نصدق له

حديثاً.

خاقان ملك التـــــرك – حسن جميل وتدبير كبير فما حكمكم

في السارق؟

الجنيد بن عبد الرحمن – السارق عندنا رجلان :

رجل يحتال لما قد أحرزه الناس من

أموالهم

حتى يأخذها بنقب حيطانهم

وبالتسلق مـــــن أعالي دورهم

فهذا نقطع يده

التي سرق بها ونقب بهـــــا

واعتمد عليها

ورجل آخر يخيف السبيل ,

ويقطع الطريق

ويكايد على الأموال

ويشهر السلاح

فإن منعه صاحب المتاع قتله

وبهذا نقتله ونصليه

على المناهج والطرق

خاقان ملك التـ ـرك – حسن جميل وتدبير كبير

فما حكمكم في الغاصب

والمستلب ؟

الجنيد بن عبد الرحمن – كل مافيه الشبهة

ويجوز فيه الغلط والوجوه,

كالغضب والاستلاب والجناية والسرقة

لما يؤكل او يشرب

فان لانقطع فيما فيه شبهة

ونتحمل لذلك وجها غير السرقـــــة

خاقان ملك التـــــرك – حسن جميل وتدبير كبير.

فما حكمكم فـــــــــي القاتل

وقاطع الأذن والأنف ؟

الجنيد بن عبد الرحمن – النفس بالنفس والعين بالعين والأنف

بالأنف

وان قتل رجلا عشرة

قتلناهم ونقتل القوي أبدن بالضعيف

البدن وكذلك اليد والرجل .

خاقان ملك التـــــرك – حسن جميل وتدبير كبير فما تقولون

في الكذب

والنمام والصراط ؟

الجنيد بن عبد الرحمن– عندنا فيهم الإقصاء لهم وإبعادهم

وأهانتهم ولا نقبل

شهادتهم ولا نصدق أحكامهم.

خاقان ملك التــــرك – وليس إلا هذا ؟

الجنيد بن عبد الرحمن – هذا جوابننا على ديننا

خاقان ملك التــــرك – أما النمام عندي

هو الذي يضرب بين الناس

فأنى احبسه في مكان

لا يرى فيه أحداً

وأما السراط فاني اكوي استـــــــــــه

وأعاقب ذلك المكان فيه

وأما الكذاب فاني اقطع الجارحـــــــــة

التي بها يكذب

كما قطعتم اليد التي بها تســـــــــرق

وأما الذي يضحك الناس

ويعودهم السخف

فاني أخرجه عن سلطانـــــــي

وأصلح بإخراجه عقول رعيتي.

الجنيد بن عبد الرحمن – انتم قوم تردون أحكامكم

الى جواز العقول

والـــى ما يحسن في ظاهر الرأي

ونحن قوم نتبع الأنبياء

ونــــــرى إن لم يصلح على تدبير العباد

وذلك ان الله تعالى اعلم

بغيب المصالح وسر الأمر

وحقائقه ومحصوله وعواقبه

والناس لا يعلمون ولا يرون الحزم

إلا على ظاهر الأمـــور

وكم من مضيع يسلم وحازم يعطب.

جسد الجاحظ تفسيره لمعنى مصطلح (الابتداء) حيث ابتدأ بتقديم المعلومات والذي يعني من الناحية التقنية المشاهد الاستهلالية، ففي هذه الرسالة (مناقب الترك) قدم المعلومات الضرورية للمتلقي وهيأ الجو العام وقدم المعلومات المطلوبة عن الشخصيات . ولا تخرج دلالة الابتداء عن هذا المضمون في ما يقصده الجاحظ. بوصف الابتداء مصطلح درامي استعمله الجاحظ من دون ان يضع له تعريفاً(*) .

(*) مثل هجوم بعض الفلاسفة على اطروحات هوميروس عن الآلهة فيما طرحه في الملحمتين واطروحات (افلاطون) في جمهوريته بما اسماه (المعركة القديمة بين الشعر والفلسفة – وهي اطروحات فلسفية تمزج الاخلاق والنقد الفني– وتعتبر من العلوم الطبيعية ، ارسطو، فن الشعر، المصدر السابق، ص21.

ب – القطع :-

من المصطلحات التي لم يفسرها الجاحظ ولم يحدد لها مفهوما ولم يضف الباحثون والدارسون الجماليون ما يكشف عن معنى القطع والياته في النص . سوى ما فسره ابن رشيق على هذه الحكاية قال : ((أنها تدل على ان المقطع آخر البيت او القصيدة، وهو بالبيت أليق لذكر حظ القافية)) [120] أما أبو هلال العسكري فهو يعتقد ان القطع هو الحكمة في الفقرة الأخيرة تختم البيت الأخير من القصيدة [121] ولا احد من الدارسين يستطيع ان يثبت فاعلية هذه التعاريف في تقنية النص سواء ا كان ذلك في قصيدة ام في خطاب نثري، وبما ان الجاحظ يتحدث عن خصائص الشعر والخطابة، ويصف القطع خصيصة من خصائص جودة الخطاب، وبما ان مصادر الجاحظ هو الأدب اليوناني – كما سلف – على حد قول الجاحظ عن نقله للآداب اليونانية، واستشهاداته الكثيرة بأرسطو (صاحب المنطق) فان الرجوع الى المصادر خليق بإرشادنا الى مفهوم القطع .

([120]) ابن رشيق القيرواني , ابو علي الحسن , العمدة في محاسن الشعر وادبه ونقده , تح: محمد محيي الدين عبد الحميد , القاهرة , 1934 ص 216

([121]) ابو هلال العسكري , الصناعتين , تح: علي محمد البجاوي ومحمد ابي الفضل ابراهيم , مطبعة عيسى الباجي الحلبي , القاهرة , 1971 , ص443

حدد الجاحظ جودة وبراعة الخطاب. أي استحسان الخطاب ومتعته في لغته. فجودة اللغة وبراعتها عند الجاحظ هي متعة اللغة عند أرسطو وعرفها بأنها: ((اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء))[122] والقطع هو ذلك الإرباك في الوزن والإيقاع سواء أكان ذلك في الكلام ام في الفكرة . والفكرة كما يقول أرسطو هي:

((القدرة على قول ما يمكن قوله او القول المناسب في الظرف المتاح))[123] وينبع الإيقاع من انسيابية الحوارات شعرا او نثراً. فالحوار المقطوع يخلق أنموذجاً إيقاعياً مختلف عن أنموذج إيقاع الكلام المشحون بالانفعالات . ((وإيقاع أي مشهد يبلغ ذروة داخلية مرسومة بعناية. من شأن هذه التقنية ان تنشط انتباه المتلقي عفويا الى المشاهد كلها)) [124] .

وهذا الإرباك في تعريف وفهم مصطلح القطع ناتج عن سوء الإلمام باللغتين العربية واليونانية على حد سواء أدى الى اضطراب فكرة النص الأرسطي وفساده بالنسبة للمترجم السرياني او العربي. ومن الخطل عزل ظاهرة أدبية أجنبية، ودراستها بمنأى عن وعائها الحضاري، فلا يكفي لترجمة كتاب (فن الشعر)

([122]) أرسطو , فن الشعر , مصدر سابق , ص95

([123]) أرسطو , فن الشعر , المصدر السابق , ص98

([124])AL- Zaidy, Abdul – Mourcel, How to find out them in Shakespeares plays.p.35

معرفة ضليعة باللغة اليونانية، وأخرى باللفة المنقولة إليها، إنما يكتمل هذا الأمر بمعرفة أخرى واجبة، وهي الخلفية الثقافية لمادة الموضوع [125], يروي (ابن سينا) (370-428هـ) : ((انه قرأ كتاب ما بعد الطبيعة لـ(أرسطو) أربعين مرة ولم يفهمه رغم انه حفظه عن ظهر قلب))[126].

ج- التعقيد:

مصطلح خاص استعمله (أرسطو) بإرشادات موجهة الى الشاعر التراجيدي وهو: ان كل مسرجيه تراجيدية تتكون من جزئين احدهما خاص بالتعقيد والآخر بالحل[127], والتعقيد هي الأحداث الممتدة بين المشهد الافتتاحي (الابتداء) او الاستهلال الى مشهد الحل. والتعقيد هو الأحداث الداخلة في تشابك خطوط الصراع المسرحي والتي تتطلب الحل.

استعمل الجاحظ مفردة التعقيد مرادفة للعقدة[128],

---

(125) أرسطو, فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة, مكتبة الانجلومصرية, 1977, ص46-47.

(126) القفطي, جمال الدين, تاريخ الحكماء, مكتبة المثنى, بغداد, الخانجي بمصر, (د.ت), ص416.

(127) أرسطو, فن الشعر, المصدر السابق, ص169.

(128) الجاحظ, الحيوان, مج1 , تح: محمد باسل عيون السود, مصدر سابق، ص8.

وهو مصطلح درامي شكل عند الجاحظ بعض الغموض في استدراج معناه، اذ حسبه عائقاً لفظيا يخل بآلة التعبير. وهو عيب تصاب به الحروف عند النطق. ويجعل الكلام عسيرا في تقاطيعه الصوتية المبهمة التي لا توصل المتلقي الى معنى [129], واستعمل الجاحظ مفردة أخرى هي (العقد) وقد اختلفت في المعنى عن التعقيد فهو عرفها في البيان والتبيين قائلاً: ان العقد ((هو الحساب دون اللفظ والخط))[130], في معرض حديثه عن الدلالات على المعاني ولم يوضع ما علاقة الحساب في معنى العقد في النص.

غير ان أبا هلال العسكري استعمل هذا المصطلح (التعقيد) للدلالة على الألفاظ الوحشية، والكلام المتداخل الذي يتعلق بعضه ببعض حيث قال : ((والتعقيد والإغلاق والتقصير سواء وهي استعمال الوحشي، وشدة تعلق الكلام بعضه ببعض حتى يستبهم المعنى))[131],

---

([129]) الجاحظ, الحيوان, المصدر السابق, ص1,7,8,15.

([130]) الجاحظ, البيان والتبيين, تح: عبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, 1960, ص80.

([131]) ابو هلال العسكري, الصناعتين , المصدر السابق, ص45.

ولم يضف الجاحظ على هذا المعنى شيئاً، اذ جعل هذا المصطلح مستعصياً على من أراد أن يستوضحه أكثر, ولكن الواضح ان الغموض الذي لف تعقيد الجاحظ هو قطع المصطلح من بيئته الحقيقية (الدراما) الى بيئة أخرى غير صالحة لاحتضانه في المعنى نفسه, وهذا جانب مضاف الى العوامل التي ظهرت على تأثر الجاحظ بالأدب اليوناني وجعلت منطلقاته الفكرية في رسم خصائص الأدب، منطلقات مؤسلبة للأدب المسرحي يشوبها بعض الإرباك.

فالتعقيد في الأدب اليوناني ليس أكثر من تصاعد عقدة الفعل الدرامي, وصولاً الى ذروته – الاورجيزم- تلك التي يبدأ عندها التحول. ولم يجد الجاحظ باباً لهذا المعنى في الأدب العربي.

مناقشة ما أسفرت عنه الدراسة:

ظهر ان الجاحظ قد عرف الأدب اليوناني ونقل عنه، بدلالة التأثير، وله قول في ذلك. انه نقل عن الفرس واليونان والهند. وهو يعرف أرسطو ويسميه في كتاباته بـ(صاحب المنطق) ويظهر ان فصولاً من (الفلسفة الطبيعية) لأرسطو جاءت محوراً لكتاب (الحيوان) حيث تحدث أرسطو أيضاً عن أجزاء الحيوانات وولاداتها وهجرتها وأنواعها، ومن المحتمل أن يكون كتاب أرسطو هو الذي أوحى بكتابه الحيوان للجاحظ . فضلاً عن ان الجاحظ ينقل في مواقع كثيرة من كتاباته أقوال (صاحب المنطق) في البيان والتبيين وآراء في مجمل ما تطرق إليه الجاحظ.

ان اغلب كتابات الجاحظ جاءت بطريقة الكلام، على نسق حواري متقن، يكون المتحدث فيها محاورا لشخصية أخرى بعينها، أما أن تكون مقصودة او مشار إليها, في اغلب الأحيان تكون محاورة بين شخصيات تتجاذب أطراف موضوع بلغة الحوار الذي يصف الشخصيات او يسرد الحدث او يبني الفعل المشار إليه،على طريقة تقترب من الحوار الدرامي.

الترجمات الكثيرة التي اطلع عليها الجاحظ لم تؤكد قطعها بمعرفة الجاحظ للفن الدرامي اليوناني معرفة أكيدة. ذلك ان البيئة العربية لا تعرف المسرح وتفتقر الى معرفة مثل هذا الفن، ولم تكن حاضنة له . غير ان الجاحظ وعرباً آخرين سنحت لهم الفرصة في أن يطلعوا على الفلسفة اليونانية وآدابها من خلال الترجمات الكثيرة التي عنى بها خلفاء العباس وأصبحت ظاهرة ثقافية ومعرفية طبعة أدب المرحلة بالتنوع والاقتباس.

استعمال الحوار ظاهرة أدبية عند الجاحظ في وصف الأحداث وترى ان الموضوعات في (البيان والتبيين) و(البخلاء) و(الحيوان) عدا كتابه (رسالة التربيع والتدوير) تبنى بصيغة الحوار الدرامي، أي ان الحوار يحمل خصائص الدراما، أي ان الحوار يشير الى الفعل ويصف الموضوع ويبني الشخصيات. ويكون ملائما لصاحب القول بمعيار علاقات الشخصية ومكان وزمان وجودها.

غلب استعمال صيغ الحوار على الصيغ السردية عند الجاحظ فالحوار وسيلة تفاهم لتوضيح موضوع غامض او غير معروف. وهو في أحيان أخرى محاورة بين اثنين تكتمل بينهما حلقة الأسئلة والأجوبة على نسق محاورات هوميروس, والتي اختلف فيها أسلوب التقديم

حيث تبدأ بالسرد مشيرا الى أساسيات الموضوع في اغلب الملاحم فضلا عن ان الحوار عند الجاحظ يأتي لتعميق ورسم أبعاد الشخصية اذا كانت شخصية دينية او غيرها من السوقة او العامة او المضاربين من البخلاء او الأمراء كما في مناقب الترك. وبناء الحوار مرتبط ببناء الشخصية وعلاقاتها الثابتة والمتغيرة في الحدث. محافظة على نسق الحوار الدرامي.

عوامل البيان الخمس عند الجاحظ هي عوامل تقنية تعنى بالأداء الحركي , تنحصر عناصر البيان بـ(كيف) يظهر صاحب الخطاب أمام المتلقي وماذا يؤدي من حركات. وكيف يتعامل مع يده ورأسه، وما يحمل من أدوات التعبير ولحركة أكتافه واستقامته وانحناءه معان فيما يريد فضلا عن ان اللفظ المناسب لإيصال المعنى , يبتعد الجاحظ بهذا الوصف عن المفهوم السائد للبيان كما وصفه اللسانيون العرب في علم المعاني والبيان , فالبيان عند الجاحظ يكون ظاهرة دالة تعنى بالتقنية الحركية يكمل بناءها اللفظ.

غموض بعض مصطلحات الجاحظ، توقف عنده بعض النقاد العرب واختلفوا في تعريف البعض الآخر غير ان مفاهيم هذه المصطلحات غالبا ما اتفقت والمفاهيم اليونانية المترجمة. في أدب الجنس الدرامي إلا ان الجاحظ اكتفى بالإشارة إليها، دون أن يعطيها ما تستحق من التوضيح والتفسير. فاستغلق معناها على الدارسين العرب مما سبب وقوف الشراح عندها مختلفين.

زبدة مخض:

1-تأثر الجاحظ بالأدب اليوناني.

2- الجاحظ لم يقصد الكتابة للمسرح إنما عنى بمفاهيم مسرحية تحت عنوان الخطابة.

3- يعرض الجاحظ الشخصيات بالحوار, ويقترب من الدراما في بناءها في البيان والتبيين والحيوان والبخلاء والرسائل.

4- استخدم السرد في جزء بطريقة التخاطب.

5- عنى الجاحظ في ان تكون الصور الفنية للموضوعات، صور تعنى بالمشاهد وتتطلب رائي.

6- عناصر البيان تقترب من عناصر التعبير الحركي.

7- يرجع غموض بعض المصطلحات المستعملة في أدب الجاحظ الى مفاهيم درامية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

الكتب

1-البغدادي, قدامه بن جعفر, نقد النثر, دار الكتاب العلمية, بيروت, 1980.

2- أرسطو, فن الشعر, تر: إبراهيم حمادة, مكتبة الانجلو مصرية , 1977.

3- أرسطو, فن الشعر, تر: عبد الرحمن بدوي, دار الثقافة, بيروت, 1973.

4- ارسطو, فن الشعر, تر: شكري محمد عياد, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, 1967.

5- الجاحظ, البيان والتبيين, تح : عبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة. 1960.

6- الجاحظ, البيان والتبيين, مج2.

7- الجاحظ, البيان والتبيين, مج3.

8- الجاحظ, البيان والتبيين, مج4.

9- الجاحظ , الحيوان, مج1, تح : محمد باسل عيون السود, ط1, دار الكتب العلمية, بيروت, 1998.

10- الجاحظ, الحيوان, مج2.

11- الجاحظ, الحيوان, مج3.

12- الجاحظ, الحيوان, مج4.

13- الجاحظ, البخلاء , قدم له وشرحه : عباس عبد الساتر , دار مكتبة الهلال بيروت, 1998.

14- الجاحظ , رسائل الجاحظ, تح : محمد باسل عيون الســـــــود , مج1-2 ,دار الكتب العلمية, ط1, بيروت , 2000.

15- الجاحظ, رسائل الجاحظ, مج3-4.

16- ابن النديم, الفهرست, طبعة ليبرج, 1871.

17- إبراهيم, طه احمد, تاريخ النقد عند العرب, القاهرة,. 1937.

18- ابن أبي اصيبعة, عيون الأنباء في طبعة الأطباء, القاهرة, ج1, 1882.

19- التكريتي, ناجي, الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام , وزارة الثقافة والإعلام, دار الشؤون الثقافية, ط3, بغداد, 1988.

20- الأندلسي , صاعد بن احمد , طبقات الأمم , المطبعة الحيدرية , النجف ,1967.

21- الكندي, كتاب الكندي الى المعتصم بالله, تح: احمد فؤاد الاهوانـــي , القاهرة, (د.ت).

22- اسماعيل , عناد غزوان وآخرين , مختارات من آثار الجاحظ , منشــورات الثقافة والإعلام, بغداد, 1980

23- ابن جني , أبي الفتح عثمان, الخصائص , ج1, تح : محمد علي النجار,دار الكتاب العربي, بيروت, 1952.

24- المهدي , شفيق , أزمنة النص , المركز العلمي العراقي , دار مكتبة البصائر, بغداد- بيروت, 2011

25- اسلن , مارتن , تشريح الدراما , تر: عبد المسيح ثروت , س51, وزارة الثقافة والإعلام, بغداد, 1978

26- القزويني , الخطيب , الإيضاح , تح : محمد محيي الدين عبد الحميد , القاهرة, (د.ت).

27- ابو هلال العسكري , الصناعتين , تح : علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم, مطبعة عيسى الباجي الحلبي, القاهرة, 1971

28- ابن رشيق القيرواني , ابو علي الحسن, العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده, تح: محمد محيي الدين عبد الحميد, القاهرة, 1934

29- السيوطي , جلال الدين عبد الرحمن, المزهر في علوم اللغة وأنواعها, تح : محمد احمد جاد المولى وآخرين, مطبعةالحلبي, ج1, القاهرة, (د.ت).

30- ابو ملحم, علي, في الأسلوب والأسلوبية, دار مكتبة الهلال, بيروت,2010

31- اسخيلوس , مأساة اورست , الصافحات, تر: لويس عوض , دار المعارف بمصر, القاهرة, 1968.

32- القفطي, جمال الدين, تاريخ الحكماء, مكتبة المثنى, بغداد , الخانجـــي بمصر , (د.ت).

33- برجسون, هنري, الضحك, تر:سامي الدروبي وأخر, دار الكتاب المصري,القاهرة, 1948

34- تيلر, جون رسل, الموسوعة المسرحية , تر: سمير عبد الرحيم الجلبـــــي ,ج2, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, 1991.

35- حسين , طه , النقد الأدبي (المجموعة الكاملة) , ط1, دار الكتاب اللبناني مج5, بيروت, 1958.

36- حمادة إبراهيم, طبيعة الدراما, دار المعارف, س26, 1978.

37- خفاجي , محمد عبد المنعم , أبو عثمان الجاحظ, ط1, دار الكتـــاب اللبناني , بيروت, 1973.

38- دي , يور, تاريخ الفلسفة في الاسلام , تر: عبد الهادي أبو ريدة , القاهرة, (د.ت).

39- زوين, علي, منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث سلسلة كتب الشهردارالشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1986.

40- رشيد , ناظم , الأدب العربي في العصر العباسي, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, جامعة الموصل, 1989.

41- سلوم , داود , وجميل سعيد , نصوص النظرية النقدية , دار الشؤون الثقافية , بغداد, 1986.

42- سلام , محمد زغلول , تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجـــــري , دارالمعارف بمصر, القاهرة, 1964.

43- صباغ , محمد علي زكي , البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبييــن للجاحظ , اشراف : ياسين الايوبي, المكتبة العصرية , ط1, بيروت, 1998.

44- ضيف , شوقي, البحث الأدبي, مكتبة الدراسات الأدبيـــة , ط6, دارالمعـــــــارف بمصر, 1986.

45- ضيف , شوقي, الفن ومذاهبه في النثر العربي , مكتبة الدراسات الأدبية , دار المعارف بمصر.

46- عبده, الشيخ محمد, مقامات بديع الزمان الهمذاني, الطبعة الكاثوليكيــة,بيروت, 1958

47- عمارة , محمد , المعتزلة ومشكلة الحرية الانسانية , المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر, بغداد, بيروت, 1984.

48- عبد الحميد, سعد زغلول, التاريخ العباسي والاندلسي, مكتبة كريدية اخوان,بيروت, 1976.

49- عاصي , ميشال , مفهوم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ, مؤسسة نوفل , بيروت, 1981

50- فروخ, عمر, تاريخ الفكر العربي, بيروت, 1966.

51- كوركينيان, م, س, موسوعة نظرية الأدب, الدراما, تر: جميل نصيف التكريتي, دار الشؤون الثقافية العامة, ط2, بغداد, 1986.

52- مندور, محمد, النقد المنهجي عند العرب, نهضة مصر للطباعـــة والنشـــر والتوزيع, 2008.

53- مايرهوف, من الاسكندرية الى بغداد, التراث اليوناني في الحضـــارات الاسلامية, تر: عبد الرحمن بدوي, مكتبة النهضة, القاهرة, (د.ت).

54- ماركس, ملتون, المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها, تر: فريد مـــدور, دار الكتاب العربي, بيروت, 1965.

55- هوراس , فن الشعر, تر: لويس عوض , ط3, الهيئة المصرية العامـــــــــــــة للكتاب , القاهرة, 1988.

56- هيجل, فن الشعر, دار الطليعة للطباعة والنشر, بـــيروت,

57- يحيى, لطيف عبد الوهاب, اليونان, مقدمة في التاريخ الحضـــاري دار النهضة العربية للطباعة والنشر, بيروت, 1979.

المجلات

1-الطالب, عمر, نحو مسرح عربي جديد, مجلة الأقلام 3-4, دار الشــؤون الثقافية, بغداد, 1987.

2- عبد الوهاب, محمود, الحوار في الخطاب المسرحي, مجلة الموقف الثقافي دار الشؤون الثقافية العامة, ع10, س2, بغداد, 1997.

3- فايشتان, اولريغ, التأثير والمحاكاة ف الأدب, تر: حياة جاسم محمد, ع2 , مجلة الثقافة الأجنبية , وزارة الثقافة والإعلام, دار الجاحظ, بغداد, 1981.

4- كاردوش , لاسلو, الأدب العالمي مفهومه وقضايه , تر: جودة بلابـــل اسماعيل , مجلة الأديب المعاصـر, ع22-23, س5 ,

اتحاد الأدباء, العراق, 1977.

المعاجم:

1-المنجد, باب : بك

2- أنيس, إبراهيم وآخرون, المعجم الوسيط, ج1, ط2, مطابع دار المعـــــارف بمصر, القاهرة, 1972.

3- السامرائي, إبراهيم, من معجم الجاحظ, سلسلة المعاجم والفهارس(44) منشورات وزارة الإعلام , دار الرشيد للنشر, بغداد, 1982.

4- مصطفى , إبراهيم, وآخرون, المعجم الوسيط, ج1-2, مجمع اللغة العربية, دار الدعوة, اسطنبول- تركيا, 1989.

5- الحموي, ياقوت , معجم الأدباء , دار إحياء التراث العربــــــي, مج1, بيـــــروت , 2009.

المصادر باللغة الانكليزية

1-Hilliard, Robert. Writing for Television and Radio, New York, 1979.

2-AL- Zaidy, Abdul – Mourcel, How to find out them in Shakespeares plays.

3-Altenbernd , Lynn and Lestiel, Lewis, OP, Cit.

4-Forster, E, M, Aspects of the Novel (HarmondsWorth ,peinguin Books LTD), 1927.

5-Benedetti, Robert, The Actorat work, op, cit.

6-Kernan, Alvin, op, cit.

7-Carrade Voux, Lespensaursdelislam, Vol

محتوى الكتاب